

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI  
Ciclo XXIX

Settore concorsuale di afferenza:

10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore scientifico disciplinare:

L-ART/07 - Musicologia e Storia della musica

*ANDREA BASILI (1705-1777)*

*La didattica musicale nel secolo XVIII tra teoria e pratica della composizione*

Tesi presentata da:

Riccardo Castagnetti

*Coordinatore del Corso di Dottorato*

Prof. Daniele Benati

*Relatrice*

Prof.ssa Elisabetta Pasquini

*Correlatrice*

Prof.ssa Rosa Cafiero

**Esame finale anno 2017**



## INDICE

Introduzione	pag. 5
Sigle di archivi e biblioteche	pag. 10

## CAPITOLO I

1.	Città della Pieve	pag. 11
2.	Un giovane musicista a Roma	pag. 25
3.	Alla scuola di Gaffi e Pitoni	pag. 28
	3.1 Tommaso Bernardo Gaffi	pag. 28
	3.2 Giuseppe Ottavio Pitoni	pag. 31
4.	Maestro di cappella a Tivoli	pag. 33
5.	Tra i <i>Musici di Campidoglio</i>	pag. 39
6.	Un allievo inglese	pag. 42
7.	Due caricature di Pier Leone Ghezzi	pag. 45
8.	Il concorso per la cappella di Loreto	pag. 51
9.	La cappella musicale di Loreto nel secolo XVIII	pag. 58
10.	I primi anni di Basili alla guida della cappella lauretana	pag. 64
11.	L'incontro con padre Martini e gli anni successivi fino al 1755	pag. 69
12.	Dal 1755 al 1769	pag. 78
13.	Dal 1770 alla morte	pag. 91

## Capitolo II

1.	Le <i>Notizie essenziali di musica</i>	pag. 103
2.	Bernardo Pasquini e la didattica della composizione a Roma alla fine del secolo XVII: I <i>Saggi di contrappunto</i> e la tradizione frescobaldiana	pag. 112
3.	Bernardo Pasquini e la didattica del basso continuo a Roma a cavallo tra i secoli XVII e XVIII	pag. 119
4.	Le <i>Regole per sonare su la parte</i> attribuite a Tommaso Bernardo Gaffi	pag. 124
5.	Giuseppe Ottavio Pitoni teorico e didatta della musica	pag. 128
6.	Le aggiunte di Pitoni alle <i>Regole di contrappunto</i> di Giulio Belli	pag. 132
7.	La <i>Musica pratica</i> : Basili e Fux	pag. 138
8.	Gli studi di contrappunto di Pasquale Antonio Basili sotto la guida di Andrea	pag. 151
9.	La "spartitura" di brani polifonici: il manoscritto Landsberg 202	pag. 158

10.	Gli <i>Elementi musicali teorici e pratici</i>	pag. 163
11.	Uno zibaldone didattico: il manoscritto I-MAC, Mus. ms. 3-58	pag. 172
12.	Gli <i>Elementi di musica</i>	pag. 179

## Capitolo III

1.	La <i>Musica universale armonico pratica</i>	pag. 194
2.	Le fonti della <i>Musica universale</i>	pag. 198
	2.1 I manoscritti	pag. 198
	2.2 L' <i>errata corrige</i>	pag. 211
3.	Storia della redazione della <i>Musica universale</i>	pag. 211
4.	I materiali introduttivi	pag. 225
	4.1 Il frontespizio	pag. 225
	4.2 Il titolo	pag. 227
	4.3 L' <i>Avvertimento</i>	pag. 231
	4.4 <i>Al Lettore</i>	pag. 234
	4.5 Apparato iconografico	pag. 235
	4.6 La <i>Prefazione</i>	pag. 236
5.	La scala nella <i>Musica universale</i> e la «regola dell'ottava»	pag. 243
6.	I bassi didattici	pag. 247
7.	Le fughe	pag. 257
8.	I brani intavolati: modelli di composizione e studi per tastiera	pag. 267
9.	La struttura degli <i>Eservizi</i> : aspetti teorici e didattici	pag. 274
10.	La recezione della <i>Musica universale</i>	pag. 279

## DOCUMENTI

L'epistolario di Andrea Basili	pag. 291
Elenco dei documenti	pag. 293
Carteggio tra Andrea Basili e Giambattista Martini	pag. 304
Carteggio tra Andrea Basili e Gianandrea Bellini	pag. 431
Notizie varie degli'ultimi maestri di cappella della S. Casa di Loreto	pag. 450
 Bibliografia	 pag. 453



## INTRODUZIONE

Il presente lavoro intende analizzare il contributo specifico di Andrea Basili (1705-1777) alla riflessione sulla metodologia di insegnamento della composizione in Italia durante il secolo XVIII. Nel contesto degli studi sulla storia delle teorie musicali e della prassi esecutiva è cresciuta negli ultimi decenni l'attenzione di musicisti e musicologi per la storia della didattica e della pedagogia musicale, e in particolare per gli aspetti teorico-pratici implicati nella trasmissione del sapere musicale. Tali indagini hanno avuto sin dall'inizio un approccio multidisciplinare, che ha cercato di integrare i risultati delle ricerche storico-filologiche con la prospettive sistematiche offerte dalla teoria e dall'analisi musicale.<sup>1</sup> La riflessione sulle modalità con cui storicamente si è declinato il processo di insegnamento-apprendimento della musica ha portato ad individuare nuovi strumenti di indagine basati sull'idea che il consolidamento di specifici tratti stilistici si fondi su determinate strutture epistemico-cognitive che orientano il pensiero musicale di un determinato periodo. L'osservazione e l'esame di questi schemi, o modelli, ha trovato nella didattica della composizione e dell'improvvisazione un luogo musicologico privilegiato. Ad essere posta sotto esame è stata soprattutto la tradizione del partimento e il suo rapporto con l'insegnamento del contrappunto, del basso continuo e della pratica strumentale. Questi studi hanno fatto emergere una situazione complessa e multiforme, nella quale si evidenziano, da un punto di vista pedagogico-musicale, sia elementi metodologici comuni ai diversi indirizzi didattici, sia aspetti peculiari propri di determinate scuole o di singoli maestri. Le ricerche si sono concentrate finora soprattutto sull'attività didattica svolta all'interno di ambienti istituzionali o di particolari indirizzi metodologici. In questa direzione vanno i numerosi contributi dedicati ai conservatori napoletani e alla tradizione

---

<sup>1</sup> Di riferimento sono in tal senso sono gli studi di Alfred Mann, Robert Gjerdingen, Giorgio Sanguinetti, Nicholas Baragwanath e Peter van Tour. Cfr. A. MANN, *The Study of Fugue*, London, Faber and Faber, 1960; ID., *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York - London, Norton, 1987; R. O. GJERDINGEN, *Music in The Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007; ID., *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», LI, 2007, pp. 85-135; ID., *The Perfection of craft in Neapolitan Conservatories*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, pp. 26-49; ID., *Partimenti Written to impart a Knowledge of Counterpoint and Composition*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, a cura di D. Moelants, Louven, Louven University Press, 2010, pp. 47-70; G. SANGUINETTI, *The Realization of Partimenti. An Introduction*, «Journal of Music Theory», LI, 2007, pp. 51-83; ID., *Partimento-fugue: The Neapolitan Angle*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, cit., pp. 71-111; ID., *Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli*, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, Atti del Convegno nazionale, Lanciano, 15-16 novembre 2008, Lucca, LIM, 2011, pp. 209-224; ID., *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012; ID., *Diminution and Harmonic Counterpoint in late Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli*, «Journal of Schenkerian Studies», VII, 2013, pp. 1-31; N. BARAGWANATH, *The Italian Traditions And Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2011; ID., *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth-Century*, in corso di stampa; P. VAN TOUR, *Counterpoint and Partimento, Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2015.

del partimento e del solfeggio,<sup>2</sup> nonché gli studi sul magistero di padre Giambattista Martini (1706-1784) in ambito bolognese.<sup>3</sup> Meno attenzioni ha ricevuto l'attività di singoli maestri collocati alla periferia o al di fuori di quelle che sono solitamente riconosciute come le principali scuole musicali italiane. L'attività didattica di Andrea Basili rappresenta in tal senso un interessante soggetto di indagine per mettere in luce alcuni aspetti dell'insegnamento della composizione in Italia durante il secolo XVIII.

Andrea Basili nacque a Città della Pieve il 16 dicembre 1705. Compì i propri studi nel locale seminario diocesano, ricevendo un'ampia formazione musicale. Conseguiti gli ordini minori, nel marzo 1725 si trasferì a Roma ove si perfezionò con Tommaso Bernardo Gaffi (1667-1744) e Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743). Dal novembre 1728 al dicembre 1729 ricoprì la carica di maestro di cappella della cattedrale di Tivoli. Rientrato a Roma nel 1730, Basili fu attivo come esecutore, in particolare d'organo e di clavicembalo, e come compositore. A queste attività affiancò anche quella di insegnante di canto. Nel marzo 1740, a seguito del superamento di un concorso, venne nominato maestro di cappella nella basilica della Santa Casa di Loreto. Durante gli anni del servizio lauretano, Basili si dedicò principalmente alla direzione della cappella e alla composizione delle musiche destinate al servizio liturgico. Parallelamente proseguì l'attività didattica come insegnante di canto e di composizione, documentata da numerosi testi teorico-didattici pervenuti in forma manoscritta. Nella prima metà del 1776, pubblicò a Venezia l'unica sua opera edita in vita, la *Musica universale armonico pratica*. Basili morì a Loreto il 28 agosto dell'anno successivo.

---

<sup>2</sup> Fondamentali in questo settore di ricerca sono stati gli studi condotti da Rosa Cafiero sull'insegnamento musicale a Napoli tra i secoli XVIII e XIX, cfr. R. CAFIERO, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in *Gli affetti convenienti alle idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di M. Caraci Vela, R. Cafiero e A. Romagnoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993; EAD., *Saverio Mattei versus Giovanni Battista Martini. Una disputa "sopra la musica" nella Napoli del XVIII secolo*, in *Musica in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, a cura di D. Sabaino, M. T. R. Barezzani e R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1995, pp. 371-382; EAD., *Una sintesi di scuole napoletane. Il "Trattato di armonia" di Gaspare Selvaggi (1823)*, «Studi Musicali», II, 2001, pp. 411-452; EAD., *Introduzione agli scritti teorici di Francesco Bianchi (Cremona, ca. 1752 - Londra, 1810). Il "Trattato di armonia teorico pratico"*, in *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, Lucca LIM, 2003, pp. 989-1017; EAD., *Conservatories and the Neapolitan School, a European model at the end of the Eighteenth-Century?*, in *Musical education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*, a cura di M. Fend e M. Noiray, Berlin, Berlin Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 15-29; EAD., *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, «Journal of Music Theory», LI, 2007; EAD., *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle «Regole del contrappunto pratico» di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. de Carli e F. Tedeschi, Milano, Vita & Pensiero, 2008, pp. 733-736; EAD., *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2010, pp. 5-25; EAD., *«La musica è di nuova specie, si compone senza regole»: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento*, in *Atti del convegno «Fedele Fenaroli il didatta e il compositore»*, Lanciano 15-16 novembre 2008, a cura di G. Miscia, Lucca, LIM, 2011, pp. 171-207; EAD., *«Prattica della musica»: scuole napoletane e insegnamento della composizione nel XVIII secolo*, in *La figura e l'opera di Giuseppe Giordani*, Atti del primo convegno internazionale, Fermo, 3-5 ottobre 2008, Lucca, LIM, 2013, pp. 361-403; EAD., *Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj. Formazione musicale e «armonica carriera» nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, «Studi pergolesiani», IX, 2015, pp. 375-456.

<sup>3</sup> Sulla tradizione didattica bolognese del contrappunto restano imprescindibili le ricerche condotte da Elisabetta Pasquini, cfr. E. PASQUINI, *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*. Padre Giambattista Martini teorico e didatta della musica, Firenze, Olschki, 2004; EAD., *Un «Esemplare di contrappunto» per due autori*, «Rassegna storica crevalcorese», IV, 2006, pp. 95-111; EAD., *Padre Martini «index et arbitrer». Su un concorso bolognese del 1760*, «Polifonie», VII, 2007, pp. 161-213; EAD., *Padre Martini in giudizio da Apollo*, «Il Saggiatore Musicale», XVI, 2009, pp. 185-202; EAD., *Introduzione*, in G. B. Martini, *«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto»*, Bologna 1774-1776, Lucca, LIM, 2012, pp. 1-17.

Questa ricerca si è concentrata sulla produzione teorica e didattica di Basili con l'obiettivo di analizzare gli elementi metodologici fondamentali del suo insegnamento e tracciare un quadro della loro evoluzione fino alla *Musica universale*, intesa come sintesi e punto d'arrivo della riflessione dell'autore. L'opera si presenta come un corso avanzato di composizione alla tastiera, ripartito in ventiquattro esercizi che coprono tutte le tonalità maggiori e minori. In ciascun esercizio si affiancano brani interamente intavolati ad altri nei quali viene impiegata la notazione cifrata tipica del partimento. L'illustrazione delle principali forme musicali avviene integrando aspetti del metodo esemplare con il metodo didattico incentrato sulla pratica del basso continuo, attraverso un'esposizione nella quale l'elemento verbale è pressoché assente, lasciando implicita la comprensione e l'assimilazione degli aspetti teorici. Per esplicitare i contenuti di questo percorso di insegnamento ci si è avvalsi quasi esclusivamente di fonti autografe, per la maggior parte inedite o scarsamente note agli studi musicologici, lette e interpretate alla luce delle opere di autori coevi. Attraverso l'analisi e la comparazione dei documenti è stato possibile delineare un'immagine dettagliata dell'attività didattica svolta da Basili, dei materiali utilizzati e delle specificità del percorso di insegnamento-apprendimento da lui seguito.

La trattazione è divisa in tre capitoli. Nel primo viene tracciato un profilo della vita di Andrea Basili, con particolare attenzione alla sua formazione musicale e al rapporto di questa con la sua attività di insegnamento. Si è cercato di ricostruire, per quanto possibile, una biografia *sub specie didactica*, mostrando la relazione che intercorre tra il metodo didattico appreso durante gli anni di formazione e quello utilizzato da Basili. I documenti emersi nel corso della ricerca hanno permesso di rintracciare nuovi dati sulla biografia di Basili e sull'ampia genealogia di musicisti di cui fece parte. La quantità e la qualità delle fonti rinvenute ha inoltre messo in luce l'ampia rete di contatti dell'autore con il mondo artistico e musicale italiano del secolo XVIII, confermandone la rilevanza. Oltre al lungo rapporto di amicizia epistolare con padre Martini, Basili fu infatti legato da rapporti epistolari con esponenti dell'ambiente musicale romano e napoletano, e ad altre personalità della cultura italiana. Tra questi spicca il nome del matematico e musicografo di origini spagnole Antonio Eximeno (1729-1808), dalle cui opere Basili riprese alcuni aspetti salienti della propria riflessione teorica ed estetica.

Il secondo capitolo è idealmente suddiviso in due parti. La prima contiene un'analisi delle metodologie di insegnamento della composizione adottate a Roma tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII, e principalmente degli indirizzi didattici della scuola di Tommaso Bernardo Gaffi (1667-1744) e Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1643), con i quali Basili si perfezionò. Questa ricostruzione del periodo di formazione di Basili ha come obiettivo la comparazione tra la prospettiva didattica che si esprime nelle sue opere teorico-didattiche e lo stretto rapporto tra contrappunto e basso continuo caratteristico della scuola di Bernardo Pasquini (1637-1710). Nella seconda viene effettuata una puntuale disamina dei trattati teorico-didattici manoscritti redatti da Basili e di altri materiali connessi al suo magistero compositivo.

Il terzo capitolo è interamente dedicato alla *Musica universale armonico pratica* e all'iter didattico che in essa viene prospettato. Ampio spazio viene dato all'analisi delle fonti, alla storia della redazione e alla presentazione del contenuto dell'opera, evidenziando come

questa si iscriva da un lato nella tradizione italiana del partimento e dall'altro, in virtù della presenza di brani in intavolatura cembalo-organistica, mostri evidenti affinità con l'insegnamento della composizione *per exempla*. Il quadro metodologico dell'opera risulta quindi dall'integrazione di differenti elementi presenti nella didattica della musica in Italia nel secolo XVIII, della quale rappresenta un'originale declinazione. Il capitolo si conclude con un esame della concezione di insegnamento della composizione formulata in alcuni scritti da Basili e una breve storia delle recezione della *Musica universale*.

Conclude la dissertazione un'appendice documentaria, che comprende l'edizione dei carteggi intrattenuti da Andrea Basili con Giambattista Martini e con Gianandrea Bellini.

La ricerca storica insegna a praticare l'esercizio della gratitudine. Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il contributo di quanti mi hanno affiancato e sostenuto durante il dottorato. Ringrazio innanzitutto la professoressa Elisabetta Pasquini: senza la sua paziente lettura, le sue acute osservazioni e le sue preziose indicazioni, la redazione di questa tesi non sarebbe stata possibile. L'assistenza costante e il sostegno fornito dalla correlatrice della tesi, professoressa Rosa Cafiero, e dal professor Luigi Ferdinando Tagliavini sono stati essenziali per indirizzare la ricerca e chiarirne gli obiettivi.

Un ringraziamento particolare va a Peter van Tour, che mi ha messo generosamente a disposizione la propria approfondita conoscenza delle fonti, fornendomi suggerimenti e consigli metodologici. Tra coloro che hanno dato un apporto sostanziale alla stesura della dissertazione va menzionato il professor Paolo Basili, senza le cui infaticabili indagini genealogiche il "ritratto di famiglia" di Andrea Basili sarebbe rimasto incompleto. Tra coloro che mi hanno aiutato nel reperire e consultare alcuni documenti devo menzionare anche il dott. Roland Schmidt-Hensel, il professor Giorgio Sanguinetti, Silvia Urbani, Irene Maria Caraba e Benedetto Cipriani.

Per condurre a termine la raccolta delle fonti ho potuto beneficiare della borsa «Marco Polo», per un periodo di studio della durata di tre mesi nella Staatsbibliothek di Berlino, e dei fondi messi a disposizione dal Dipartimento della Arti visive, performative e mediali di Bologna per soggiorni brevi di ricerca nella Biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata, nell'Archivio storico della Santa Casa di Loreto, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nella Bibliomediateca dell'Accademia di santa Cecilia, nella Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana, nella Biblioteca Apostolica Vaticana e nella Biblioteca Nazionale del Portogallo a Lisbona. In tutte queste istituzioni, e in molte altre nelle quali mi sono recato ai fini della ricerca, ho sempre trovato accoglienti condizioni di lavoro, nonché disponibilità e competenza da parte del personale, al quale va pertanto il mio ringraziamento.

Infine ringrazio Maria Chiara, che mi ha supportato e sopportato in questi anni, accompagnando ogni fase di questo lavoro con attenti suggerimenti, acute riflessioni e infinita pazienza.

Dedico questa tesi a Giacomo, la cui presenza è ogni giorno per me una gioia.

## SIGLE DEGLI ARCHIVI E BIBLIOTECHE

A-Gk	Graz, Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst
A-Wn	Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
D-B	Berlino, Staatsbibliothek
D-Dl	Dresda, Sächsische Landesbibliothek
D-MÜs	Münster, Santini-Bibliothek
F-Pn	Parigi, Bibliothèque nationale de France
GB-Lbl	Londra, British Library
I-Baf	Bologna, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica
I-Bc	Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica ( <i>olim</i> Civico Museo Bibliografico Musicale)
I-Bsf	Bologna, Biblioteca di San Francesco, Convento dei Minori francescani
I-FAN	Fano, Biblioteca Comunale Federiciana
I-Fc	Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini"
I-Fn	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I-LT	Loreto, Biblioteca e Archivio Storico della Santa Casa
I-MAC	Macerata, Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti"
I-Mc	Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi"
I-Nc	Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella"
I-PEc	Perugia, Biblioteca Comunale Augusta
I-Rama	Roma, Bibliomediateca dell'Accademia nazionale di S. Cecilia
I-Ria	Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologie e Storia dell'Arte
I-Rig	Roma, Biblioteca dell'Istituto Storico Germanico, sezione di storia della musica
I-Rli	Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana
I-Rn	Roma, Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II"
I-Rvat	Roma (Città del Vaticano), Biblioteca Apostolica Vaticana
I-TIVd	Tivoli, Archivio Capitolare del Duomo
I-Vc	Venezia, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello"
I-Vgc	Venezia, Biblioteca dell'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
P-Ln	Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal
US-Cn	Chicago, Newberry Library
US-SFsc	San Francisco, State University, Frank V. de Bellis Collection

# CAPITOLO I

## 1. Città della Pieve

Da illustre e nobile parentado ebbe origine Andrea Basili in Città della Pieve, nello Stato romano, presso i confini della Toscana, li 16 dicembre nel 1705.

Con queste parole ha inizio il primo dei tre profili biografici inclusi da Francesco Basili,<sup>1</sup> secondogenito di Andrea, nelle sue *Notizie varie degl'ultimi maestri di cappella della S. Casa di Loreto*.<sup>2</sup> Il testo, che contiene, oltre a quella del padre, le biografie di Giovanni Battista Borghi<sup>3</sup> e di Francesco Basili stesso, venne redatto, su richiesta di Johann Simon Mayr,

---

<sup>1</sup> Francesco Giuseppe Gioacchino Basili (Loreto, 31 gennaio 1767 - Roma, 25 marzo 1850) intraprese lo studio della musica sotto la guida del padre, dopo la morte del quale si trasferì a Roma, dove si perfezionò con Giuseppe Jannacconi (Roma, 1741 - ivi, marzo 1816). Aggregato il 16 giugno 1783 alla Congregazione di Santa Cecilia, diresse cappella della Cattedrale di Foligno per tre anni, a partire dal 1786, e poi a Macerata, fino al 1803. Intraprese molto presto l'attività di compositore per il teatro. Nel 1805 fu nominato maestro di cappella nella Santa Casa di Loreto, dove prestò servizio fino al 1827. Il 16 giugno 1825 gli venne conferita l'associazione *ad onorem* all'Accademia Filarmonica di Bologna (I-Baf, Registro dei verbali II/5, c. 185r). Nominato censore del Conservatorio di Milano, vi rimase fino al 1837, anno in cui si trasferì a Roma per assumere l'incarico di maestro della Cappella Giulia. Morì a Roma il 25 marzo 1850. Cfr. M. CANTATORE, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica*, «Quaderni Musicali Marchigiani», I, 1994, pp. 9-47. Sulla figura di Francesco Basili, e in particolare per quanto concerne la prima formazione musicale impartitagli dal padre, si tornerà in seguito.

<sup>2</sup> F. BASILI, *Notizie varie degl'ultimi maestri di cappella della S. Casa di Loreto*, D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, F. 1, p. 1. Si tratta di un manoscritto autografo, costituito da due carte, sulle quali è riportata una recente paginazione a matita. Il documento è stato inserito all'interno di un fascicolo semirigido nei primi decenni del secolo XX. Sulla copertina è indicato: «Basili, Francesco | Distinto compositore melodrammatico e di molta musica da chiesa. | Renomirter Opern u. Kirchen Componist in Mailand. | geb. 3. Februar 1767 zu Loreto, gest. 25. März 1850 zu Rom». Giuseppe Radiciotti, nella serie di saggi intitolati *Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti*, pubblicati tra il 1918 e il 1922 sulla rivista «La Critica musicale», cita diffusamente il contenuto di una lettera indirizzata da Francesco Basili a Johann Simon Mayr (Mendorf, 14 giugno 1763 - Bergamo, 2 dicembre 1845), scritta a seguito della richiesta di quest'ultimo di ricevere informazioni riguardanti i musicisti che a partire dalla seconda metà del secolo XVIII avevano guidato la cappella lauretana (cfr. G. RADICIOTTI, *Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti*, «La Critica musicale», III, fasc. 1, 1920, pp. 18-21; IV, fasc. 12, 1921, pp. 194-196; V, fasc. 4, 1922, pp. 138-139). Il testo al quale Radiciotti fa riferimento è pressoché identico, salvo alcune lievi discrepanze, a quello citato, conservato nella Musikabteilung della Staatsbibliothek di Berlino, nel quale tuttavia manca qualsiasi riferimento che possa ricondurre a Mayr quale destinatario. L'indagine archivistica non ha tuttavia permesso di rintracciare nell'epistolario di Mayr, oggi conservato nella Biblioteca «Angelo Mai» di Bergamo, tale missiva. La presenza di materiale biografico, in parte autografo, concernente Andrea e Francesco Basili, nella biblioteca di Mayr a Bergamo è attestata in P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, IV, Milano, Fontana, 1836, p. 478. Il manoscritto conservato a Berlino potrebbe essere la minuta preparatoria della lettera successivamente inviata a Mayr. Nel corso di questo primo capitolo si farà sovente riferimento alle *Notizie varie*, mettendone criticamente in luce di volta in volta gli aspetti dubbi o problematici.

<sup>3</sup> Giovanni Battista Borghi (Macerata, 25 agosto 1738 - Loreto, 26 febbraio 1796). Nel 1757 si recò a Napoli per completare gli studi musicali al conservatorio della Pietà dei Turchini. Nel 1759 fu nominato maestro di cappella del Duomo di Orvieto, ove rimase fino al 1777. Il 26 settembre dello stesso anno successe ad Andrea Basili nella direzione della cappella della Santa Casa di Loreto, posizione che conservò fino alla morte. Autore di numerose opere teatrali, Borghi compose inoltre vari oratorii e brani destinati al servizio liturgico. Francesco Basili, nelle citate *Notizie varie*, esprime alcune riserve sulla tecnica compositiva di Borghi, riconoscendo però che «il suo stile era bello, chiaro ad intendersi, e facile ad eseguirsi. La disposizione ch'egli

presumibilmente nel 1811.<sup>4</sup> Si tratta del primo tentativo di raccogliere in modo sistematico le informazioni riguardanti le vicende personali e professionali di Andrea Basili, a oltre trent'anni dalla morte, in un momento nel quale la sua figura, legata al retaggio di un mondo musicale ormai tramontato, aveva già cominciato a scivolare nell'oblio.<sup>5</sup> Francesco raccoglie qui alcuni ricordi personali e altre informazioni ricevute probabilmente dalla madre, redigendo una sintesi che, se non sempre pienamente attendibile, ci consegna alcuni particolari assai vividi della vita e del carattere del nostro autore.

Nelle corso delle ricerche storico-musicali compiute in vista della realizzazione del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*,<sup>6</sup> cercando delineare una genealogia della famiglia Basili, Radiciotti aveva ipotizzato che Andrea fosse figlio di don Francesco Basili,<sup>7</sup> maestro di cappella della Chiesa Nuova di Perugia alla fine del secolo XVII. Eitner invece suggerì che il padre del nostro autore potesse essere identificato con Pasquale Antonio Basili.<sup>8</sup> Grazie ai documenti conservati nell'Archivio diocesano di Città della Pieve e nell'Archivio storico della Santa Casa di Loreto è possibile smentire entrambe le supposizioni.<sup>9</sup> Dagli atti risulta infatti che Basili venne battezzato il 16 dicembre 1705 nella chiesa cattedrale di Città della Pieve, dedicata ai martiri Gervasio e Protasio, e che i genitori,

---

usava nelle sue composizioni era mirabile, e piena d'accortezza, onde coglieva per lo più un buon partito, e ritraeva un ottimo effetto» (BASILI, *Notizie varie* cit., p. 3).

<sup>4</sup> Nel riferire i frutti della propria recente attività compositiva, Francesco Basili, che al momento della stesura delle *Notizie varie* ricopriva ancora la carica di maestro di cappella nella Santa Casa di Loreto, afferma: «Finalmente nello stile a cappella, cioè senza istromenti affatto, può valutarsi il *Miserere* composto l'anno scorso per la Cappella di Loreto, a 8 con un versetto a 16 voci reali» (BASILI, *Notizie varie* cit., p. 4). L'autografo di questa celebre composizione, pubblicata a Milano dall'editore Ricordi nel 1828, e da Breitkopf & Härtel a Lipsia l'anno successivo, è conservato nell'Archivio della Santa Casa di Loreto (I-LT, Arch. capp. mus., b. 49) e reca la data 1810.

<sup>5</sup> Come si dirà, un altro obiettivo muove la penna di Francesco Basili: quello di legittimare, attraverso la biografia paterna, la propria discendenza diretta dalla scuola romana.

<sup>6</sup> Concepito da Radiciotti negli anni Ottanta del secolo XIX, il progetto del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* ebbe inizio nel 1888. Prevedeva la raccolta di materiale documentario allo scopo di dimostrare il contributo dato dalle Marche alla storia della musica italiana. Secondo Radiciotti, il ruolo di questa regione non era stato adeguatamente riconosciuto poiché, pur essendo la patria di molti celebri musicisti, non aveva avuto una propria scuola musicale locale. L'iniziativa del musicologo marchigiano, che aveva coinvolto ben presto anche lo storico Giovanni SPADONI, incontrò tuttavia scarsa collaborazione e l'opera non venne mai data alle stampe, sebbene già nel 1893 ne fosse stata annunciata la pubblicazione. Il progetto si arenò definitivamente nel 1931 a seguito della morte di Radiciotti. A testimonianza del lavoro svolto restano le 6191 carte manoscritte che compongono i fascicoli del *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani*, ognuno dei quali è intestato di norma a un singolo musicista, conservati nella Biblioteca "Mozzi Borgetti" di Macerata all'interno di quattordici faldoni d'archivio (I-MAC, Mss. 1017-30). Nella medesima istituzione è presente anche il *Dizionario dei musicisti marchigiani* (I-MAC, Mss. 1223-26), consistente in 1350 schede manoscritte, ordinate alfabeticamente in base al nome del musicista, redatte da Giovanni Spadoni e Giovanni Ricci, in previsione di una pubblicazione postuma del progetto di Radiciotti, data per imminente nel 1938, ma mai realizzata.

<sup>7</sup> Questo autore viene talvolta indicato nella letteratura musicologia come Francesco Basili *senior*, per non confonderlo l'omonimo figlio di Andrea Basili.

<sup>8</sup> R. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, I, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 363.

<sup>9</sup> Cfr. Archivio diocesano di Città della Pieve, 708, Cattedrale, *Rubricelle dei battezzati*, 1698-1713; I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Basilij Andrea*.



Giovanni Battista Basili e Clotilde Cappelli, avevano imposto al loro primogenito quattro nomi: Andrea, Bernardino, Nicola e Valeriano.<sup>10</sup>

Recenti ed approfondite ricerche genealogiche condotte da Paolo Basili ci permettono di ricostruire un quadro dettagliato della famiglia Basili.<sup>11</sup> Giovanni Battista Basili era nato a Città della Pieve il 7 aprile 1671, ultimogenito di Bernardino Basili e Vittoria Manni. Il nonno di Andrea, spesso indicato nei documenti come “mastro Bernardino”, probabilmente svolgeva un’attività artigianale qualificata in una bottega situata nel centro della città. La nonna discendeva invece da una famiglia benestante di Città della Pieve, ed era figlia del santese della chiesa annessa al monastero di S. Lucia.

Anche Giovanni Battista, è indicato nei documenti sempre come «signore» o «illustrissimo»,<sup>12</sup> titoli che indicano una condizione economica e sociale agiata. Secondo le informazioni contenute nel quadro biografico tratteggiato dal figlio Francesco in apertura delle sue *Notizie varie*, Andrea Basili proveniva «da illustre e nobile parentado».<sup>13</sup> Nella rassegna delle famiglie nobili di Città della Pieve, che Fiorenzo Canuti redasse per le sue *Note d'arte e di storia*,<sup>14</sup> non è stato tuttavia possibile rintracciare il nome dei Basili.<sup>15</sup> Questo

---

<sup>10</sup> Il registro dei battesimi della Cattedrale di Città della Pieve degli anni 1698-1713 risulta attualmente irreperibile. La copia del certificato di battesimo, rilasciata il 5 ottobre 1762, è conservata nell'Archivio storico della Santa Casa, all'interno della documentazione raccolta in vista delle pubblicazioni per il matrimonio tra Andrea Basili e Chiara Rosati, celebrato all'inizio dell'anno successivo. In essa si legge: «Addì 16 dicembre 1705 – Andrea, Bernardino, Nicola, Valeriano nato di legittimo matrimonio dal sig. Gio. Batta Basili, e dalla sig.ra Clutilde [sic!] Cappelli fu battezzato da me Gio. Nicola Simoncini, fu comare donna Lucrezia di Domenico, e fu offerto come sopra» (I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Basili Andrea*). Nella “voce” *Basili*, redatta da Franz Gehring, per il *Dictionary of Music and Musicians* (London, Macmillan, 1879-1889, I, p. 147), accanto ad «Andrea», viene riportato anche «Domenico» come primo nome del nostro autore. L'occorrenza di tale doppio nome riferito a Basili è contenuta anche nel lemma *Basili* del *Supplemento alla sesta edizione della Nuova Enciclopedia Italiana* (Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1891, II, p. 187). I due testi sono chiaramente interdipendenti e derivano con ogni evidenza dall'omonima voce scritta da François-Joseph Fétis per la sua *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale* (Bruxelles, Meline, Cans, 1837-44, II, p. 74; seconda edizione, riveduta e aumentata, Paris, Firmin Didot, 1860-65, I, p. 262), nella quale si legge: «BASILI ou BASILY (D.-André)». Si tratta certamente di un errato scioglimento dell'abbreviazione indicante il titolo ‘don’, confusa con quella del nome proprio ‘Domenico’. Per cercare di chiarire la questione è comunque utile osservare che: 1) nel secolo XVIII, la ‘D.’ poteva essere utilizzata sia come abbreviazione di ‘dominus’ o di ‘don’, che per un nome di persona con iniziale ‘D’; 2) in nessuna fonte manoscritta o a stampa, oltre alle due riportate, viene indicato per esteso il nome ‘Domenico’ accanto ad ‘Andrea’ per riferirsi a Basili; 3) sul frontespizio del libretto a stampa dell'oratorio *Il martirio di santa Sinforosa e de' sette santi suoi figliuoli nobili tiburtini* (1737) è indicato «musica del signor D. Andrea Basili», similmente in calce al titolo di un altro oratorio musicato dal Basili, *La Passione di Gesù Cristo Signor Nostro* (1743) si trova scritto «musica di D. Andrea Basili»; 4) nelle lettere indirizzate a padre Giambattista Martini il nostro autore si firma semplicemente «Andrea Basili»; 5) nei manoscritti musicali non autografi compare, anche se di rado, la dicitura «del sig. D. Andrea Basili» (cfr. I-MAC, Mss. Mus. 3.20), mentre in quelli autografi Basili scrive semplicemente «di Andrea Basili» oppure «di d. Andrea Basili» (cfr. I-MAC, Mss. Mus. 3.4, 3.6, 3.13, 3.15, 3.18, 3.21 e 3.22). L'uso dell'abbreviazione ‘d.’ da parte dello stesso Basili conferma che anche la ‘D.’ non è altro che l'abbreviazione di ‘don’, espressione con significato di trattamento onorifico, e non di un nome proprio. In assenza di altre fonti sembra in conclusione di poter escludere al di là di ogni dubbio che il nostro autore si chiamasse anche Domenico.

<sup>11</sup> P. BASILICI, *Un po' di luce sui Basili umbri: pittori, musicisti, e tanto altro...*, di prossima pubblicazione. Ringrazio il professor Basili per avermi permesso di consultare i dati emersi dalla sua indagine.

<sup>12</sup> In alcune fonti è indicato anche con il titolo di «magistro».

<sup>13</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1.

<sup>14</sup> F. CANUTI, *Nella patria del “Perugino”. Note d'arte e di storia su Città della Pieve*, Scuola tipografica Orf. S. Cuore, Città di Castello, 1926, pp. 165-179. Canuti dichiara di aver incluso nella rassegna sia i nominativi delle famiglie presenti negli elenchi nobiliari prodotti dalla *Consulta araldica umbra*, confluiti nell'*Elenco ufficiale*

dato porta a ritenere che l'affermazione di Francesco Basili non debba essere assunta in senso proprio e che la "nobiltà" della famiglia Basili vada ricercata in un'altra forma di *dignitas*, derivante forse dall'appartenenza alla borghesia cittadina o legami di consanguineità con figure di rilievo appartenenti al contesto dell'amministrazione pubblica o a quello ecclesiastico. È possibile comunque affermare che Andrea Basili proveniva da una famiglia benestante, come conferma riferito da Placido Mazzafera,<sup>16</sup> in una lettera a padre Giambattista Martini del 12 settembre 1777, nella quale si afferma che il nostro autore era «di natali non volgari».<sup>17</sup> Il nostro autore proveniva quindi verosimilmente da una famiglia della media borghesia cittadina, non priva probabilmente di contatti sociali di più alto livello.

Tra gli undici figli di Bernardino compare anche Francesco Basili, nato il 27 novembre 1666. Appartenente alla Congregazione dei padri oratoriani, nel 1696 è attestato come maestro di cappella nella Chiesa Nuova di Perugia.<sup>18</sup> A differenza di quanto supposto

---

*nobiliare italiano* (Torino, Fratelli Bocca, 1922) sia molte famiglie pievesi di antica nobiltà, che avevano partecipato al Consiglio, esercitato la magistratura, o comunque ricoperto cariche nel governo cittadino, e che per motivi diversi non comparivano negli elenchi summenzionati.

<sup>15</sup> Una menzione del cognome Basili compare tuttavia in G. BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve*, Perugia, Bartelli e Costantini, 1830, p. 139. Bolletti, in riferimento all'erezione di una cappellania corale scrive: «La Cappellania di S. Niccolò da Tolentino eretta da Domenico Basilij per rogito Paolini del 1° Luglio 1681 di cui la nomina spetta al Capitolo, contemplando passivamente tutti i discendenti dell'istitutore». Nel diritto ecclesiastico, la cappellania era allora un ente giuridico istituito da un fedele con i propri beni (case, terreni o altre prestazioni) allo scopo di adempiere a un fine di culto, solitamente la celebrazione di messe, anche se i beneficiati potevano essere investiti di altri obblighi (cfr. L. FERRARI, *Bibliotheca canonica, juridica, moralis, theologica*, Venezia, Excudente Vincentio Radici, 1770, II, pp. 61-65).

<sup>16</sup> Placido Mazzafera (Fermo, 1725 - Loreto, 25 marzo 1790) fu allievo e amico personale di Andrea Basili. Ricoprì il ruolo di cantore contralto della Cappella lauretana dal 1761 al 1787.

<sup>17</sup> Cfr. lettera di Placido Mazzafera a padre Giambattista Martini del 12 settembre 1777, I-Bc, I.014.166, SCHN 3144. Una «illustre» o quantomeno «non volgare» ascendenza genealogica di Andrea Basili permetterebbe anche di dare ragione della presenza dell'appellativo onorifico 'don', che si ritrova a volte davanti al suo nome nella forme abbreviate 'D.' o 'd.'.

<sup>18</sup> «Né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maitre de chapelle de l'église neuve de cette ville». Questa succinta biografia di Francesco Basili, che Fétis tradurrà e inserirà nella F.-J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I, Paris, Firmin-Didot, 1866-1868 p. 262, compare già in J. G. WALTER, *Musicalisches Lexicon*, Deer, Leipzig 1732, p. 77 (edizione moderna a cura di F. Ramm, *Musikalisches Lexikon und Musikalische Bibliothek*, Kassel, Bärenreiter, 2001). A sua volta Walter dichiara di aver ricavato le informazioni da G. CINELLI CALVOLI, *Della biblioteca volante*, XIV, Venezia, Albrizzi, 1699. In quest'ultima, che può essere considerata la prima bibliografia della letteratura italiana, si dà notizia di un'opera musicata da don Francesco Basili: *S. Cecilia vergine e martire. Melodramma da cantarsi nel giorno festivo di detta santa solennizzato dagli Accademici Unisnoni. Dedicato agl'illustris. e reverendis. signori li monsignori arciprete arcidiacono e canonici dell'insigne cattedrale di Perugia. Poesia del sig. Giuseppe Busti Accademico Insensato, musica del sig. d. Francesco Basilij maestro di cappella della Chiesa Nuova*, Perugia, Costantini, 1696 (I-PEc, Sartori 20793). Di quest'opera si trova menzione anche in L. ALLACCI, *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, p. 176 e in J.-B. DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III, Paris, Pierres, 1780, p. 167. Di un oratorio di don Francesco Basili, intitolato *I Martiri* ed eseguito poco tempo dopo il melodramma precedente, è contenuta notizia in G. B. ROSSI-SCOTTI, *Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi di Perugia*, Perugia, Bartelli, 1860, p. XLI. Del 1695 è un altro oratorio: *Le brame del patire. Espresse nel dramma musicale da cantarsi dentro l'oratorio di S. Filippo Neri in Perugia la sera di s. Cecilia vergine e martire. Dedicato all'eccellentissima [...] Isabella Ruini duchessa Bonelli. Musica del sig. d. Francesco Basilij*, Perugia, Costantini, s.d. (la datazione è contenuta nella dedica scritta da don Francesco Basili stesso, dalla quale si ricava anche la notizia che l'autore faceva parte della Congregazione dei padri oratoriani e che ricopriva in quell'anno la carica di priore dell'Accademia degli Unisnoni: «A vostra eccellenza [scil. duchessa Isabella Ruini Bonelli] che con l'efficacia del consiglio, con l'autorità del comando, e coll'indirizzo, ch'io ricevei nell'eccellentissima sua casa illustre albergo mai sempre dei virtuosi più celebri, nel nobile esercizio del canto, è dovere, ch'io offra le primizie delle mie armoniose

da Radiciotti, Francesco Basili era dunque non il padre di Andrea, ma lo zio. Negli ultimi anni del secolo XVII, fece istanza al capitolo della Cattedrale di Città della Pieve per poter accedere ad un beneficio solitamente assegnato a «professori di musica».<sup>19</sup> Dopo aver lasciato il suo incarico a Perugia, e probabilmente anche la Congregazione,<sup>20</sup> verso l'inizio del XVIII Francesco Basili rientrò dunque a Città della Pieve, risiedendo nella parrocchia del Ss. Nome di Gesù. Dalle ricerche di Basilici è emerso che fu nominato «musicæ præfectus» della Cattedrale, incarico che comportava anche l'obbligo di istruire i *pueri cantores* della cappella musicale. Il 16 gennaio 1733 Francesco Basili consegnò il suo testamento nelle mani del notaio Francesco Mileti di Città della Pieve. In esso, il sacerdote istituì una cappellania laicale presso la chiesa di S. Lucia «per comodo delle suore»,<sup>21</sup> stabilendo altresì che il cappellano beneficiario avrebbe essere un sacerdote appartenente della famiglia Basili. L'8 marzo 1733, con un ulteriore codicillo, istituì anche una cappellania ecclesiastica nella Cattedrale di Città della Pieve, presso l'altare di san Giuseppe, con la dote di tutti i suoi beni (case e possedimenti terrieri). Francesco Basili morì il 3 dicembre 1735.

---

fatiche. Me ne porge la commodità il pagare, che fassi anco in quest'anno del corpo de signori musici per mio mezzo come di loro priore alla gloriosa loro protettrice s. Cecilia [...] l'anniversario tributo delle dimostrazioni più canore [...] l'oratorio, che, composto quanto alle parole da uno di quei P.P. di S. Filippo neri, fra i quali godo la buona sorte di convivere [...] Perugia, 15 novembre 1695»). Il testo, come si apprende da una nota manoscritta, era stato scritto da padre Pirro Bontempi (I-Vgc, ROL. 0151. 11, Sartori 4131). Sempre nel 1695 viene rappresentata *La congiunzione d'amore del Verbo e Maria per unione di grazia divina. Rime per musica da cantarsi nella Congregazione de' nobili al Gesù di Perugia il giorno della Santissima Annunziata. Consecrate alla serenissima altezza di Ferdinando Medici gran principe di Toscana dal conte Niccolò Monte Mellini. Musica del sig. d. Francesco Basili*, Perugia, Costantini, s.d., ma, come si desume dalla dedica, 25 marzo 1685 (I-PEc e I-Rig, Rar. Libr. Orat. s. a. 10, Sartori 6235). Un altro suo dramma sacro, su testo di Liberato Palenca, risale al 1697: *San Domenico confessore. Melodramma da cantarsi nel giorno festivo di detto santo nella sua chiesa di Perugia nell'anno 1697. Dedicato all'illustriss. sig. Pier Antonio Marchese Monaldi. Poesia del sig. Lirete Soroneo pastore arcade nella famosa Accademia degl'Arcadi. Musica del sig. d. Francesco Basili maestro di cappella della Chiesa Nuova*, Perugia, Costantini, s.d., ma risalente al 1697, come si desume dal titolo (I-PEc e I-Rig, Rar. Libr. Orat. 17. Jh. 66, Sartori 20477). Sempre del 1697 è un ulteriore oratorio: *Il premio posto di fronte al castigo. Dramma musicale dedicato all'illustriss. sig. Pietro Baglioni composto dal molto rev. p. Pirro Bontempi della Congregazione di San Filippo Neri. Dato alle note dal sig. d. Francesco Basili maestro di cappella della Chiesa Nuova e da cantarsi nell'oratorio contiguo nella sera della gloriosa vergine e martire s. Cecilia*, Perugia, Costantini, s.d., ma Perugia 20 novembre 1697, come si desume dalla dedica (I-PEc, Sartori 19020). Non sembrano invece da ascrivere a Francesco Basili il *Kyrie* e il *Gloria in excelsis* conservati nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (I-Bc, DD.238), non solo perché la datazione e lo stile (si tratta infatti di brani contenuti in un manoscritto datato 1769, entrambi concepiti per un organico a otto voci, divise in due cori accompagnati da una doppia orchestra) ne rendono improbabile l'attribuzione, ma soprattutto perché quest'ultima è puramente circostanziale. Nel *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna* compilato da Gaetano Gaspari si legge infatti: «s'è attribuita questa composizione a Francesco Basili di Perugia, perché l'altro maestro di tal nome nel 1769 toccava appena il terzo anno d'età» (G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, compiuto e pubblicato da Federico Parisini*, Bologna, per cura del Municipio - Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1890-1905; ristampa anastatica con correzioni integrative a cura di N. Fanti, O. Mischiati e L. F. Tagliavini, Bologna, Forni, 1961, II, p. 36). All'origine di tale falsa attribuzione si trova forse la «voce» relativa a Francesco Basili di Perugia contenuta nella seconda edizione della *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* di Fétis, nella quale l'oratorio *S. Cecilia vergine e martire* viene erroneamente datato 1796, nonostante l'autore sia correttamente collocato nel secolo XVII.

<sup>19</sup> Archivio diocesano di Città della Pieve, *Suppliche*, b. sec. XVII.

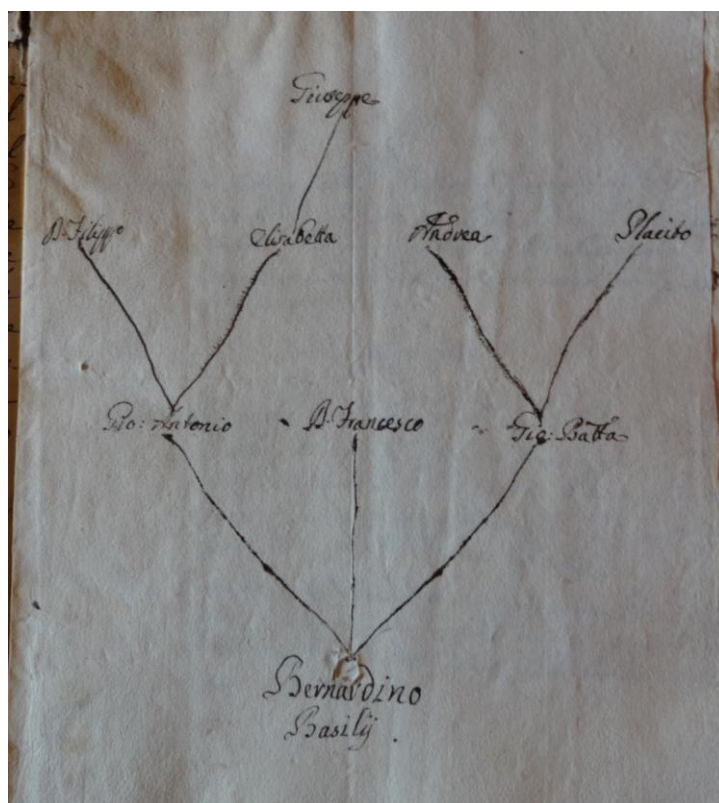
<sup>20</sup> Nel 1722 il suo nome risulta inserito nell'elenco del clero della città. Cfr. Archivio diocesano di Città della Pieve, *In evidenza*, b. 2, 1703-1757.

<sup>21</sup> Si tratta della chiesa di S. Lucia di Città della Pieve, facente parte del monastero omonimo. Il beneficiario aveva l'obbligo «di celebrar messa in tutti i giorni festivi di Precetto, in cinque festivi dell'Ordine Franciscano da destinarsi dall'abbadessa, in tutti i venerdì, e ne' giorni di s. Lucia, s. Chiara, e ottava della Ss.ma Concezione».

Nel fascicolo relativo alla prima di queste cappellanie sono conservati numerosi documenti riguardanti la famiglia Basili. Quando il 15 luglio si dovette procedere alla conferma dell'assegnazione del beneficio al canonico Giuseppe Rinaldi, figlio di una cugina di Andrea, furono infatti svolte accurate indagini per individuare tutti gli aventi diritto. I testimoni convocati dovettero riferire dettagliatamente sui singoli membri della famiglia, sui loro rapporti di parentela, sul loro stato civile e sulle loro professioni. In merito alla famiglia di Andrea Basili, i testimoni esposero quanto segue:

abbiamo conosciuto il detto *quondam* Gio. Batta Basili, quale si ammogliò con la *quondam* Clotilda Cappelli, e dal di cui matrimonio ne vivono, e sono venuti al mondo li signori Andrea chierico, et al presente maestro di cappella della Santissima Casa del Loreto, e Placido, quale abbiamo sentito dire che abbi preso moglie, e da più anni in qua si portasse con detta sua consorte alle recite delle commedie in Portugallo, che se poi presentemente dimori in Portugallo noi non lo sappiamo, et oltre questi due signori Andrea e Placido dal detto matrimonio ne venne et è al mondo la signora Vittoria, quale fu maritata in Perugia ad un certo Marc'Antonio Brunelli, ne viene un ragazzetto, chiamato Pasqualino.<sup>22</sup>

Alla relazione segue un rudimentale albero genealogico dei Basili a partire da Bernardino in cui compaiono i tre fratelli Giovanni Antonio, don Francesco e Giovanni Battista con le rispettive discendenze ancora in vita nel 1747.



Albero genealogico della famiglia Basili

<sup>22</sup> Archivio diocesano di Città della Pieve, *Cappellanie e benefici*, Cappellania Basili.

All'inizio del secolo XVIII, Città della Pieve,<sup>23</sup> oggi nota soprattutto come patria natale di Pietro Vannucci detto il Perugino,<sup>24</sup> era situata in un distretto territoriale periferico dello Stato pontificio, confinante con il Granducato di Toscana. Così la descrive Bolletti, tra i primi studiosi a dedicare un'opera monografica a questa città:<sup>25</sup>

Città della Pieve; in latino idioma *Civitas Plebis*, e *Civitas Castri Plebis* è l'attuale nome, che porta il paese un tempo nominato Castel della Pieve. Questa città è decorata di sede vescovile alla S. Sede immediatamente soggetta; ed è situata sotto il grado 32 di longitudine, e 43 di latitudine, come rilevasi dalla carta topografica dello Stato pontificio redatta dai matematici Boscovick, e Majer. Posa Città della Pieve in un'alta, e deliziosa collina confinante con la Toscana, e già un tempo nella Toscana stessa compresa, attorniata da un vasto ed ameno orizzonte su cui si scorge al Nord il Lago Trasimeno, e la Città di Cortona; e all'Est Perugia; Orvieto, e Viterbo al Sud; e Monte Pulciano all'Ovest.<sup>26</sup>



Città della Pieve

<sup>23</sup> Per un quadro delle informazioni su Città della Pieve si sono consultati i seguenti testi: G. BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve* cit.; *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, a cura di G. MORONI, XIII, Venezia, Tipografia Emiliana, 1842, pp. 259-269; A. BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata. Lettere storiche*, Montefiascone, Tipografia del Seminario, presso Savini e Sartini, 1845; F. CANUTI, *Nella patria del "Perugino". Note d'arte e di storia su Città della Pieve* cit.; V. MARINI, *Immagini, percezioni e realtà dell'Umbria tra Età moderna e contemporanea (secoli XVI-XX)*, Istituto per la storia dell'Umbria contemporanea, <http://isuc.crumbria.it>.

<sup>24</sup> Pietro di Cristoforo Vannucci (Città della pieve, intorno al 1450 - Fontignano, 1523), detto il Perugino, è stato uno dei massimi protagonisti della pittura rinascimentale italiana. A Città della Pieve, nell'Oratorio di Santa Maria dei Bianchi, si conserva una sua *Adorazione dei Magi*, opera commissionata ed eseguita nel 1504.

<sup>25</sup> Peter Lichenthal, autore del *Dizionario e bibliografia della musica* (4 voll., presso Antonio Fontana, Milano, 1826, 1836<sup>2</sup>), compilò anche un *Manuale bibliografico del viaggiatore in Italia*, Milano, Pirola, 1830<sup>2</sup>, nel quale, a p. 233, indica al turista desideroso di visitare Città della Pieve proprio la monografia di Bolletti.

<sup>26</sup> BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve* cit., p. 9. La carta topografica alla quale Bolletti fa riferimento è la *Nuova carta geografica dello Stato ecclesiastico* (1755), realizzata dai Gesuiti Christopher Maire (1697-1767) e Ruggero Boscovich (1711-1787). L'incarico ufficiale per la stesura della tavola fu conferito ai due studiosi da papa Benedetto XIV, che figura sulla stessa come dedicatario, allo scopo di correggere le inesattezze contenute nelle carte dello Stato pontificio fino ad allora pubblicate. L'Umbria vi risulta costituita dall'insieme di cinque comparti territoriali: 1) il governo di Città di Castello; 2) il Perugino; 3) Città della Pieve; 4) l'Orvietano; 5) l'Umbria in senso stretto. Cfr. MARINI, *Immagini, percezioni e realtà dell'Umbria tra Età moderna e contemporanea (secoli XVI-XX)* cit., p. 86. L'immagine sopra riportata è tratta da CANUTI, *Nella patria del "Perugino"* cit., p. 225.

Secondo i dati contenuti nel documento redatto in vista del matrimonio, attestante lo stato libero di Andrea Basili, egli rimase a Città della Pieve fino al febbraio 1725.<sup>27</sup> In questo luogo svolse dunque, nel corso di un ventennio, il proprio percorso di studi scolastici e, in parte, musicali.

L'attuale suddivisione tripartita dell'iter formativo in istruzione in "primaria", "secondaria" e "superiore" non è in grado di rendere pienamente conto della situazione della scolarità durante il periodo dell'*ancien régime* e in generale nell'Italia preunitaria.<sup>28</sup> I diversi gradi erano concepiti e strutturati in modo differente a seconda delle diverse aree geografiche e socio-economiche. I livelli di apprendimento, inoltre, erano condizionati da fattori legati al genere e al censo. In generale, secondo la schematizzazione proposta da Manola Ida Venzo,

si può ritenere che le prime classi, in cui si apprendeva "il leggere, lo scrivere e il far di conto", definite *abecedarie*, corrispondessero alle attuali primarie e che le classi successive, della grammatica, umanistica e retorica, si configurassero all'incirca come le nostre scuole medie, in grado di offrire una preparazione propedeutica ai gradi secondari o superiori di scolarità. L'istruzione che noi oggi consideriamo secondaria, e che invece anticamente era definita "superiore", veniva impartita nei collegi e nei seminari gestiti da Ordini religiosi e, per le donne, negli educandati dei monasteri.<sup>29</sup>

Nel secolo XVIII l'istruzione elementare era demandata nella maggior parte dei casi a scuole pubbliche gestite dal clero, sia regolare sia secolare, e in alcuni casi a istituti privati. Già a partire dalla fine del secolo XVI, grazie all'opera di alcuni Ordini religiosi, come quello dei padri Scolopi, si erano diffuse nello Stato pontificio numerose realtà scolastiche, sia maschili sia femminili, rivolte a tutti i livelli sociali. Queste scuole si differenziavano notevolmente le une dalle altre: il curriculum proposto poteva variare a seconda dei casi e includere o meno materie quali il latino o la storia. Inoltre, mentre alcune di esse fornivano un servizio gratuito, altre richiedevano il pagamento di una retta.

Nei centri urbani minori erano presenti anche scuole comunali, nelle quali l'insegnamento era spesso circoscritto ai rudimenti del leggere e dello scrivere. I maestri, che di solito appartenevano al clero,<sup>30</sup> ricevevano un modesto salario direttamente dall'amministrazione locale o dalle famiglie degli scolari. Non vanno dimenticati infine gli

---

<sup>27</sup> I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Basili Andrea (maestro della Cappella musicale loretana)*.

<sup>28</sup> Per la storia dell'istruzione nello Stato pontificio in età moderna si sono consultati i seguenti testi: G. PELLICCIA, *La scuola primaria a Roma dal secolo XVI al XIX*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985; *Il catechismo e la grammatica*, a cura di G. P. Brizzi, Bologna, Il Mulino, 1985; *Educazione e istituzioni scolastiche nell'Italia moderna (secoli XV-XIX)*, a cura di L. Pazzaglia, Milano, Isu Università Cattolica, 1999; *Scuola e itinerari formativi dalla Stato pontificio a Roma capitale: l'istruzione primaria*, a cura di C. Covato e M. I. Venzo, Milano, Unicopli, 2007; Ministero per i beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, *Congregazione degli studi. La riforma dell'istruzione nello Stato pontificio (1816-1870). Inventario*, a cura di M. I. Venzo, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 2009, «Strumenti», CLXXXIV; *Scuola e itinerari formativi dalla Stato pontificio a Roma capitale: l'istruzione secondaria*, a cura di C. Covato e M. I. Venzo, Milano, Unicopli, 2010; *L'istruzione in Italia tra Sette e Ottocento. Da Milano a Napoli: casi regionali e tendenze nazionali*, a cura di A. Bianchi, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.

<sup>29</sup> *Congregazione degli studi. La riforma dell'istruzione nello Stato pontificio (1816 – 1870). Inventario* cit., p. XII.

<sup>30</sup> Lo stato clericale era ritenuto un requisito sufficiente per svolgere l'attività di insegnamento, mentre per laici era necessario ottenere una patente per poter esercitare la professione di maestro, che attestasse non solo il possesso delle competenze e conoscenze di base, ma la rettitudine morale e religiosa del titolare.

istituti assistenziali: gli ospizi, nei quali veniva impartita una istruzione di base e di avviamento al lavoro ai figli delle famiglie meno abbienti e agli orfani, e i conservatorii, nati con lo scopo di preservare l'integrità morale delle orfane e delle donne povere, che analogamente ai primi svolgevano la funzione di accogliere e formare all'attività lavorativa. Per finanziare l'attività educativa, allo scopo di sostenere il percorso di studi di giovani meritevoli o promuovere l'azione di opere caritative che agivano nel settore dell'istruzione, gli istituti facevano affidamento in molti casi a lasciti testamentari ed erogazioni benefiche.

Al di là delle differenze specifiche nei programmi e nella qualità dell'insegnamento, i primi anni di studio erano comunque dedicati al leggere e, anche se non in tutti i casi, allo scrivere. Solo chi avesse proseguito gli studi fino al grado successivo avrebbe ricevuto i rudimenti dell'aritmetica e quindi della grammatica (italiana e latina). La suddivisione delle classi, che potevano comprendere dai 15 ai 50 alunni, non era determinata dall'età ma dai contenuti,<sup>31</sup> e il passaggio da un grado all'altro non avveniva a scadenze prefissate, ma veniva stabilito dai docenti. Gli alunni, la cui età era compresa tra i 5 e i 14 anni, erano di solito organizzati in quattro sottogruppi: i «leggenti», gli «scriventi», gli «abachisti» e i «latinisti».

Anche la metodologia didattica per l'insegnamento delle competenze nella letto-scrittura delle classi *abecedarie* seguiva un percorso simile in tutte le scuole. Uno dei metodi più diffusi era la compitazione, che consisteva nel far ripetere ad alta voce agli scolari le lettere e le sillabe riportate su un tabellone (detto alfabetiere o balsamino) appeso al muro. Altri esercizi assegnati erano la sillabazione, la copiatura in bella calligrafia e la scrittura sotto dettatura. L'apprendimento era per lo più di tipo mnemonico: la spiegazione subentrava in un secondo momento, solo dopo che i contenuti erano stati meccanicamente appresi. Gli strumenti didattici impiegati e i testi comprendevano di solito, oltre all'alfabetiere murale, una tavoletta alfabetica di più piccole dimensioni, un abaco, qualche piccolo libro di letture edificanti, raccolte di sentenze morali, un libro di dottrina cristiana e il salterio latino. L'orientamento dell'insegnamento di base era di taglio fondamentalmente catechistico: non a caso la tavoletta sulla quale i bambini apprendevano l'alfabeto era detta *santa cruce*, poiché vi si soleva premettere l'immagine della croce.<sup>32</sup> Al catechismo era connesso anche lo studio del latino, basato in primo luogo sulla lettura corsiva del salterio, seguito dall'apprendimento mnemonico delle regole grammaticali e infine sullo studio di brevi passi tratti dalle opere di autori classici. I voti venivano espressi mediante avverbi latini: *optime*, *bene*, *mediocriter*, *malissime* o *pessime*. L'impiego del castigo nelle scuole era prassi comunemente accettata, come anche all'interno delle famiglie: chi non rispettava le regole

---

<sup>31</sup> L'iter scolastico proposto dagli Scolopi era suddiviso in nove classi, numerate in ordine inverso dal grado più basso a quello più alto: 1) Scuola della Santa Croce; 2) Classe del Salterio, detta Ottava; 3) Classe del leggere scorrendo libri volgari, detta Settima; 4) Classe del leggere scorrendo libri volgari, detta Sesta; 5) Classe dello scrivere, detta Quinta; 6) Grammatica infima, detta Quarta; 7) Grammatica media, detta Terza; 8) Grammatica superiore, detta Seconda; 9) Scuola prima (cfr. G. CIANFROCCA, *Roma 1604. La "Breve relazione" di Giuseppe Calasanzio*, in *Scuola e itinerari formativi dalla Stato pontificio a Roma capitale: l'istruzione primaria* cit., pp. 59-81).

<sup>32</sup> Forse memore di questa pratica, Andrea Basili, che come si vedrà probabilmente frequentato il corso di studi elementare presso le Scuole pie, soleva incollare immagini sacre sulle prime pagine dei suoi manoscritti, come ad esempio nella seconda di copertina degli *Elementi di musica* (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili A., 2) e a c. Vv della *Musica universale armonico pratica* (D-B, Landsberg 27).



era punito con la «ferula», una sferza formata da funicelle, che serviva a percuotere le palme delle mani degli scolari.<sup>33</sup>

Nel secolo XVIII erano presenti a Città della Pieve quattro istituzioni operanti in ambito educativo, maschile e femminile: il seminario vescovile, le Scuole pie, dirette dai padri Scolopi, le Maestre pie e l'orfanatrofio, o conservatorio.<sup>34</sup> Come si apprende dalle *Notizie varie*, Andrea Basili era stato avviato dalla famiglia alla carriera ecclesiastica, giungendo a conseguire gli ordini minori.<sup>35</sup> Parte della sua formazione deve quindi essersi svolta nel seminario di Città della Pieve. Tuttavia, secondo quanto era stato stabilito dai decreti tridentini, il requisito fondamentale per l'ingresso in seminario era che l'alunno avesse «ad minimum duodecim annos».<sup>36</sup> È verosimile pertanto supporre che prima del compimento dei dodici anni, Andrea Basili abbia iniziato il proprio percorso di istruzione all'interno delle Scuole pie di Città della Pieve. Secondo le notizie riportate da Bolletti:

La casa de' P.P. Scolopi comunemente detta Collegio è alla medesima chiesa annessa. Essa fu fondata nell'anno 1703 con gli stabili lasciati nella pia disposizione testamentaria di monsig. Antonio Orca di Città della Pieve del dì 17 giugno dell'anno 1673. Era per la prefata disposizione prefisso l'obbligo ai Padri di aprire quattro pubbliche scuole, in cui vi si insegnassero i primi rudimenti di leggere, e scrivere, dottrina Cristiana, di grammatica, umanità, rettorica, teologia, e filosofia.<sup>37</sup>

Tra le discipline presenti nelle Scuole pie sappiamo però che figurava anche il canto, inteso non solo per favorire la partecipazione attiva degli alunni alla liturgia ma anche come strumento educativo e didattico. Secondo le informazioni riportate da Giovanni Fantuzzi, le Scuole pie di Bologna erano state fondate nel 1616 dal padre calasanziano di origine fiorentina Giovanni Francesco Fiamelli, coadiuvato da altri due sacerdoti bolognesi e da un laico, con il sostegno dell'allora arcivescovo Alessandro Lodovisi (futuro papa Gregorio XV). L'annuncio dell'apertura di tale opera era stato fatto mediante un pubblico editto dell'8 agosto 1616, nel quale si rendeva noto anche il futuro programma di insegnamento:

in esse insegnerebbersi a leggere, a scrivere, a conteggiare, e così pure la grammatica, la rettorica, il canto fermo, e figurato, il disegno, l'architettura, ecc. e più che altro, le buone creanze, la dottrina cristiana, e il santo timore di Dio.<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> La punizione, temuta o comminata, come strumento di coercizione/motivazione è attestata anche nell'ambito dell'educazione musicale. Cfr. F. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna, Silvani, 1722, pp. 6-7: «i fanciulli di tenera età [...] con la naturale inclinazione, o per timore della sferza, o per emulazione, ma più per la sottigliezza dell'ingegno, apprendono con tanta facilità, che si rendono maravigliosi».

<sup>34</sup> Sugli «stabilimenti di pubblica utilità» operanti a Città della Pieve cfr. BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve* cit., pp. 164-65; BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata. Lettere storiche* cit., pp. 264-85; CANUTI, *Nella patria del "Perugino". Note d'arte e di storia su Città della Pieve* cit., pp. 127-36.

<sup>35</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1: «Da un suo zio vescovo gli furono conferiti tutti gli ordini sacri minori».

<sup>36</sup> Cfr. L. CECCONI, *Istituzione dei seminarj vescovili decretata dal sacro Concilio di Trento, e dilucidata da Leonardo Ceconi già vescovo di Montalto. Opera utile ai vescovi; necessaria ai direttori dei medesimi, agli studenti, e ai causidici de' seminarj medesimi*, Roma, Puccinelli, 1766, p. 74.

<sup>37</sup> BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve* cit., p. 152.

<sup>38</sup> G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, V, Bologna, nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786, pp. 288-91. Sull'insegnamento del canto nelle scuole pie a Bologna cfr. S. DURANTE, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L.



Se l'insegnamento del canto nelle prime classi non poteva certamente definirsi come disciplina curricolare in senso pieno, tuttavia la presenza di un maestro di canto all'interno del percorso dell'istruzione di base è attestata anche da alcuni manuali di canto fermo e figurato editi tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII e appunto dedicati agli alunni di queste istituzioni.<sup>39</sup> Basili è certamente venuto in contatto già in questa prima fase della sua formazione con la tradizione italiana della solmisazione e con l'esercizio di semplici solfeggi, le cui potenzialità avrebbe continuato ad impiegare nella sua attività di insegnamento del canto.

In merito alla formazione ricevuta da Andrea Basili durante gli anni di studi nel seminario vescovile di Città della Pieve, le *Notizie varie* riferiscono che «egli s'istruì mirabilmente in quasi tutte le scienze».<sup>40</sup> Una conferma di questo dato emerge dalla lettura del nutrito carteggio intrattenuto con padre Martini.<sup>41</sup> Nelle sue lettere Basili si mostra infatti come un uomo colto, che conosce il latino ecclesiastico e ha qualche nozione di greco, attento alle novità letterarie, filosofiche e musicali offerte dal mercato editoriale. Più difficile è stabilire cosa intenda Francesco Basili quando afferma, subito dopo, che il padre «ebbe la laurea dottorale nella età sua più giovanile».<sup>42</sup> La laurea dottorale rappresentava il più alto grado accademico universitario, al quale si accedeva dopo aver ottenuto i tre gradi antecedenti: la licenza, il progresso e il baccellierato. In mancanza di documentazione in merito è possibile supporre che con questo termine, il figlio si riferisca semplicemente all'ampia istruzione ricevuta da Andrea Basili al termine degli studi condotti in seminario,<sup>43</sup> e non ad un titolo accademico specifico.

Il seminario vescovile, di Città della Pieve, eretto nel 1601 all'atto dello stabilimento della Cattedra Vescovile mediante bolla pontificia di Clemente VIII, era allocato in una

---

Bianconi e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 427-481; C. VITALI, «La scuola delle virtù delle Zitelle». Insegnamento e pratiche musicali fra Sei e Ottocento presso il Conservatorio degli Esposti di Bologna, in *I bastardini. Patrimonio e memoria di un ospedale bolognese*, Amministrazione Provinciale di Bologna, Assessorato alla Cultura, Bologna, edizione A. G. E., 1990, pp. 105-137.

<sup>39</sup> Sulla presenza della musica nei *curricula* delle Scuole pie possono essere citati a titolo esemplificativo due autori: Marzio Erculei (Otricoli, 21 marzo 1627 - Modena, 5 agosto 1706) e Angelo Michele Bertalotti (Bologna, 1685 - ivi, 30 marzo 1747). Entrambi diedero alle stampe alcuni testi didattici dedicati agli allievi di queste istituzioni: M. ERCULEI, *Primi elementi di musica per li scolari delle Scuole pie della Congregazione della B. V. e s. Carlo di Modena*, Modena, Ferri, 1683; A. M. BERTALOTTI, *Regole facilissime per apprendere con facilità, e prestezza li canti fermo e figurato dati alle stampe per comodo delli putti delle Scuole pie di Bologna*, Bologna, Silvani, 1698.

<sup>40</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1.

<sup>41</sup> Giambattista Martini (Bologna, 24 aprile 1706 - ivi, 3 agosto 1784), studiò canto sotto la guida di Francesco Antonio Pistocchi, perfezionandosi nel contrappunto con Luca Antonio Predieri, Giovanni Antonio Riccieri e Giacomo Antonio Perti. Nel 1721 entrò nell'Ordine dei frati minori conventuali. Alla fine del 1758 venne aggregato all'Accademia dell'Istituto delle scienze e all'Accademia Filarmonica di Bologna. Nel 1776 fu accolto in Arcadia con il nome di Aristosseno Anfioneo. Compositore, storico erudito e teorico della musica, Martini si dedicò assiduamente all'attività didattica, raccogliendo nel corso degli anni una delle più vaste biblioteche musicali dell'epoca. Cfr. E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007.

<sup>42</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1.

<sup>43</sup> Basili frequentò probabilmente il seminario di Città della Pieve come allievo esterno. Nell'elenco degli «alunni e convittori del seminario» stilato nel 1722 il suo nome infatti non compare. Cfr. Archivio diocesano di Città della Pieve, *In evidenza*, b. 2, 1703-1757.

struttura risalente al 1595, più volte ampliata nei secoli successivi.<sup>44</sup> Così lo descrive Baglioni nelle sue *Lettere storiche*:

È questo un bello, e regolare fabbricato, già *ab antiquo* dal Comune fatto costruire per collocarvi un Conservatorio di pie vergini, destinate alla educazione delle fanciulle, ma poscia nel secolo XVII donato al vescovado per impiegarlo all'uso anzidetto di Seminario. È collocato in un angolo della città dal canto di ponente. Nel suo interno si ammirano belli, regolari, ed illuminati corridori fiancheggiati da piccole, ma comode, ed ariose camere per gli alunni di un'età maggiore di sedici anni. Spaziosi, e ben' disposti dormitorii per gli piccoli compiono nel medesimo la porzione di fabbricato destinata al riposo dei giovani. Le camere per le scuole, benché non molto vaste, non lasciano però essere sufficienti al numero dei frequentanti. Vari cortili, ed un orto sono destinati al divertimento degli alunni in quei giorni, nei quali dal cattivo tempo non è permesso loro l'uscire a diporto; ed un ben ornato piccolo teatro serve a sollevarli, ed educarli nell'arte di declamare. Una sufficientemente grande cappella, dedicata a s. Giambattista, comodo refettorio, ed altri annessi fanno parte di esso.<sup>45</sup>

Per quanto riguarda le materie insegnate dalle *Notizie storiche* di Bolletti apprendiamo che nel seminario di Città della Pieve erano mantenuti «un maestro di grammatica elementare, di lingua latina, di retorica, di filosofia, teologia e morale».<sup>46</sup> Nelle *Lettere storiche* di Baglioni il *curriculum* del Seminario risulta ulteriormente specificato. Le discipline previste erano le seguenti:

diritto, civile e canonico, teologia dogmatica, sacra scrittura, storia della chiesa, teologia morale, filosofia, geometria e aritmetica, eloquenza latina e italiana, retorica, storia profana, canto fermo, contrappunto, musica vocale e strumentale, dottrina cristiana e liturgia.<sup>47</sup>

Nonostante le descrizioni di Bolletti e di Baglioni facciano riferimento allo stato delle istituzioni educative di Città della Pieve nella prima metà del secolo XIX, quindi in epoca di Restaurazione, è possibile applicarle con le dovute cautele al secolo precedente e pertanto anche al percorso formativo seguito da Andrea Basili. Se è vero infatti che, a partire dal *motu proprio* «Quando per ammirabile disposizione» di Pio VII emanato il 6 luglio 1816, nello Stato pontificio prese il via quel processo di rinnovamento nel campo della pubblica istruzione che portò nello stesso anno all'istituzione della Congregazione degli studi, tale riforma riguardò soprattutto l'istruzione superiore e le università,<sup>48</sup> mentre l'organizzazione dei gradi inferiori l'impostazione del sistema scolastico rimase sostanzialmente immutata. I vari *Regolamenti* riguardanti le scuole primarie,<sup>49</sup> «pur testimoniando una volontà in qualche modo di normalizzazione, non entrarono però mai nel merito dei programmi, né dei

---

<sup>44</sup> BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve* cit., p. 164.

<sup>45</sup> BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata* cit., pp. 264-265.

<sup>46</sup> BOLLETTI, *Notizie storiche di Città della Pieve* cit., p. 164.

<sup>47</sup> BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata* cit., pp. 266-267.

<sup>48</sup> Cfr. anche la costituzione apostolica *Quod divina sapientia* del 28 agosto 1824.

<sup>49</sup> Un *Regolamento generale per le scuole elementari private* fu promulgato il 2 ottobre 1825, al quale seguirono un *Regolamento per le maestre pie* (5 marzo 1828), un *Regolamento per le scuole parrocchiali* (12 gennaio 1836) e un *Regolamento per le scuole femminili* (11 novembre 1837).

metodi didattici, né dei requisiti professionali richiesti ai docenti salvo quelli di buona condotta morale».<sup>50</sup> Non diversa è la situazione dei collegi e dei seminari, nei quali i mutamenti seguiti alla Restaurazione «furono modesti e non investirono in modo significativo i tradizionali indirizzi pedagogici, i programmi, i libri di testo».<sup>51</sup> L'insegnamento della musica nei seminari nel corso del secolo XVIII si manteneva in linea con quanto stabilito dai decreti tridentini:

Il sacro Concilio di Trento nella Sessione 23, all'art. 3 sulla riforma, mentre ordinò l'erezione de' seminari, volle che i chierici govinetti fossero, fra gli altri studii ecclesiastici, ammaestrati eziandio nel canto, secondo l'antica disciplina *grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent*.<sup>52</sup>

I dati riguardanti l'insegnamento della musica nel seminario di Città della Pieve trovano conferma con quanto indicato a metà del Settecento dal vescovo di Montalto, Leonardo Cecconi (1691-1774):

perché il corso degli studi è come una scala, che non si sale se non di grado in grado, così nel loro decreto [*scil.* i Padri conciliari] disposero essi studi con tal ordine, che dagl'inferiori passassero gli alunni a i superiori. Sicché in primo luogo leggesi: *grammatices, cantus*. La prima applicazione adunque è la grammatica pella lingua latina, che con tutta ragione può chiamarsi lingua ecclesiastica. [...] Il canto s'inculca in secondo luogo; ma da molti è negletto, quantunque necessarissimo ad ogni ecclesiastico. Talor accade, che in chiese assistite anche da un numeroso clero per l'ignoranza di questo le funzioni più sacrosante s'ammirano profanate con una totale confusione, e discordanza di voce, che in vece di edificare, sono di scandalo allo stesso popolo più idiota.<sup>53</sup>

Sulla natura dell'insegnamento musicale impartito, Cecconi precisa poi:

«resta a vedere, se il Concilio qui inculchi la lezione del canto fermo, ovvero de figurato. Che non parli egli di questo ultimo, è facile rilevarlo, perché, essendo il figurato alquanto molle, e dilettevole, inclina più alla delicatezza, che alla cristiana pietà. [...] Atteso questo tacito premesso del Concilio, s. Carlo non proibiva, che i suoi alunni l'apprendessero, purché ne fossero riconosciuti capaci dal maestro di canto, e vi concorresse l'approvazione del rettore».<sup>54</sup>

L'insegnamento musicale primario prescritto dal Concilio di Trento era però quello del canto fermo:

Qui si ordina il canto fermo, o sia gregoriano, perché da s. Gregorio Magno ridotto in miglior sistema; e più comunemente dicesi ecclesiastico, perché a tutti gli ecclesiastici è

---

<sup>50</sup> *Congregazione degli studi. La riforma dell'istruzione nello Stato pontificio (1816 – 1870). Inventario* cit. p. XLII.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. XLV.

<sup>52</sup> P. ALFIERI, *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1843, p. 43.

<sup>53</sup> L. CECCONI, *Istituzione dei seminarj vescovili decretata dal sacro Concilio di Trento* cit., p. 128.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 130.

oltremodo necessario. S. Carlo l'esigeva non solo da quei, che desideravano ottener qualche beneficio corale, ma anche dagli ordinandi; ed obbligava tutti i giovani del seminario ad impiegar in esso un'ora al giorno dopo il pranzo. La sagra congregazione del Concilio egualmente si dimostra impegnata pel canto; e perciò replicatamente decretò, che là, dove non possa erigersi il seminario, s'imponga la tassa sinodale per mantenere un maestro di grammatica, ed un altro di canto».<sup>55</sup>

Chi solitamente svolgeva la funzione di maestro di canto è specificato da Cecconi poco oltre: «il canto suol insegnarsi dal maestro di cappella della chiesa Cattedrale mediante un conveniente assegnamento».<sup>56</sup> L'insegnamento del canto figurato dunque era riservato agli allievi più dotati, i quali avevano la possibilità di accedere ad una più ampia formazione musicale.<sup>57</sup>

Dalla descrizione di Baglioni, risulta che, a Città della Pieve, l'insegnamento musicale all'interno del seminario risultava affidato a docenti differenti:

Il reverendissimo sig. d. Giovan Battista Canestrelli, canonico di questa Cattedrale, uomo di estese cognizioni musicali, è incaricato dell'insegnamento di canto fermo. Il sig. Pietro Orlandi, di antichissima patrizia famiglia di questa città, allievo del chiarissimo maestro di musica Giuseppe Marcolini, e che per più anni formò l'ammirazione dei conoscitori di musica nelle città di Viterbo, Toscanella, Civita Vecchia, e Ronciglione, è il maestro di contropunto, e musica vocale, come lo è della città, e Cattedrale, di cui è maestro di cappella. Il sig. Gaetano Mazzuoli, nobile di questa città, dottore nell'una, e nell'altra legge, uno dei giudici del tribunale collegiale della Curia vescovile, è il maestro di musica istromentale.<sup>58</sup>

Data l'ampiezza della formazione musicale offerta dal Seminario di Città della Pieve, è verosimile supporre che in questo luogo Andrea Basili abbia svolto i suoi studi musicali fino ad un considerevole grado di perfezionamento apprendendo, insieme al canto fermo, il canto figurato, il contrappunto, e probabilmente ricevendo nello stesso periodo lezioni di organo e forse di altri strumenti.<sup>59</sup> Tra i suoi insegnanti inoltre è verosimilmente da annoverare lo zio Francesco, allora «musicæ præfectus» della Cattedrale, che probabilmente conferì ad Andrea anche gli ordini sacri minori al termine degli anni di studio in seminario.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>57</sup> Sulla formazione musicale del clero e dei religiosi negli istituti ecclesiastici del centro Italia a metà del secolo XVIII è interessante citare gli scritti di Francesco Antonio MARCUCCI (1717-1798), vescovo di Montalto e poi vicerettore di Roma, nei quali egli prescrive alle suore della congregazione da lui fondata non solo lo studio del canto fermo, ma anche del canto figurato e del basso continuo, fornendo specifiche e dettagliate indicazioni in merito. Cfr. F. A. MARCUCCI, *Scritti sulla musica*, a cura di V. Laudadio, Ascoli Piceno, Istituto Suore Pie Operaie dell'Immacolata Concezione, 2010.

<sup>58</sup> BAGLIONI, *Città della Pieve illustrata* cit., p. 267.

<sup>59</sup> Potrebbe essere qui che Basili apprese a suonare la tromba spezzata (trombone), strumento con il quale, insieme all'organo, farà parte nel 1732 a Roma del Concerto dei musici di Campidoglio.

<sup>60</sup> Dalle Notizie varie si apprende infatti che al termine degli studi «da un suo zio vescovo gli [sic] ad Andrea Basili] furono conferiti tutti gli ordini sacri minori». Non è stato possibile individuare l'identità di questo alto prelato che, secondo Francesco Basili, aveva rapporti di parentela con il padre. Né con il cognome Basili (o

A testimonianza degli studi musicali compiuti da Basili durante gli anni trascorsi a Città della Pieve rimangono alcune composizioni manoscritte conservate nella Biblioteca comunale “Mozzi Borgetti” di Macerata. Si tratta di un fascicolo manoscritto intitolato semplicemente *Partiture*, nel quale sono contenuti un esercizio di spartitura del *Beatus vir* tratto dagli *Armonici entusiasmi di Davide ovvero Salmi concertati a quattro voci con violini, e suoi ripieni* (Venezia, 1690), opera IX di Giovanni Battista Bassani,<sup>61</sup> seguito da due composizioni firmate e datate dal nostro autore. La prima è una fuga strumentale a quattro voci, risalente al 1724, mentre in testa alla seconda, che precede cronologicamente la precedente, si trova l'indicazione: «A dì 5 ottobre 1723, *Dixit* a 4 concertato con violini con l'intonazione del I tuono, finito alli 4 novembre A. B.». Il manoscritto si chiude con altri due brani in partitura, un *Tantum ergo* a 4 e un *Dixit Dominus* a 4 con violini, di un altro compositore indicato come «sig. Bassetti».<sup>62</sup> Le due composizioni di Basili permettono di valutare il grado di competenza musicale raggiunto e il tipo di esercizi che egli svolse prima della sua partenza per Roma. Questi saggi di composizione dimostrano che il nostro autore aveva già ricevuto una solida formazione come compositore, esercitata mediante lo studio in partitura di composizioni tratte dalle opere di musicisti celebri per la loro produzione in ambito sacro.

Andrea Basili rimase a Città della Pieve fino al febbraio 1725,<sup>63</sup> quando si trasferì a Roma, giungendovi nel marzo dello stesso anno. Da quanto riportato nelle *Notizie varie*, Sembrerebbe che la partenza dalla città natale sia stata frutto della decisione di un radicale mutamento di vita. Vi si legge infatti che Basili «abbandonò poi la carriera ecclesiastica, la patria, e tutti i suoi parenti».<sup>64</sup> Non è possibile stabilire se vi siano state motivazioni urgenti per questa interruzione di rapporti, anche se la decisione di perfezionarsi nell'arte musicale a Roma dovette certamente essere stata preparata molto prima di quella data.

## 2. Un giovane musicista a Roma

Andò in Roma, ove si perfezionò profondamente nel contrappunto, e specialmente nello stile a cappella, detto volgarmente alla Palestina, sui toni del canto fermo.<sup>65</sup>

Con la decisione di recarsi a Roma, Basili imprese una svolta radicale alla sua esistenza. Interruppe infatti la carriera ecclesiastica, che aveva probabilmente intrapreso per volere della famiglia, perseguendo l'incerta strada della professione musicale. Non è dato sapere se questa risoluzione sia stata legata ad accadimenti personali o familiari contingenti, oppure ad una risoluzione maturata lentamente nel corso degli anni precedenti. In ogni caso, dalla

---

sue varianti) né con quella della madre del nostro autore, compaiono vescovi della gerarchia cattolica italiana che intorno al 1720 fossero già stati consacrati. È possibile che il figlio del nostro autore riporti qui un dato erroneo o artificiosamente alterato, e che lo «zio vescovo» sia probabilmente da identificare con don Francesco Basili.

<sup>61</sup> Giovanni Battista Bassani (Padova, 1650 ca. - Bergamo, 10 ottobre 1716).

<sup>62</sup> I-MAC, Mss. mus. 25.58.

<sup>63</sup> Cfr. I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Basili Andrea (maestro della Cappella musicale lorentana)*.

<sup>64</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1.

<sup>65</sup> *Ibid.*

documentazione conservata nell'Archivio della Santa Casa di Loreto, apprendiamo che la presenza di Basili a Roma è attestata a partire dal marzo 1725.<sup>66</sup>

Enrico Careri ha cercato di descrivere, a partire dalle fonti archivistiche coeve, un'immagine della vita musicale romana dal punto di vista di un giovane musicista che nei primi decenni del secolo XVIII si fosse trovato a Roma per studiare musica o lavorare in questo settore.<sup>67</sup> Nei paragrafi seguenti seguiremo in parte questa traccia, nel tentativo di ricostruire l'esperienza compiuta dal giovane Basili e il significato che per lui rivestì l'essere giunto nell'Urbe dalla periferia dello Stato pontificio, alla ricerca di fortuna come musicista. Roma era allora una delle mete europee più ambite. Vi si trasferivano non solo esponenti di famiglie illustri, che nell'Urbe trovavano la possibilità di affermarsi e di emergere, ma anche artisti e letterati che qui cercavano l'ambiente adatto per allargare i propri orizzonti culturali e intrecciare nuove e più ampie reti di conoscenze al fine di sostenere il proprio percorso professionale. La città era animata da molteplici fermenti culturali, da circoli letterari aperti alle novità letterarie, filosofiche e artistiche che si andavano sviluppavano oltrelpe. Essa era inoltre una tappa obbligata del *grand tour* che i colti viaggiatori di tutta Europa intraprendevano attraverso l'Italia, e notevole in essa era anche la presenza di artisti stranieri.

Numerosissimi musicisti provenienti da tutta la penisola si recavano a Roma richiamati dalle molte opportunità lavorative che era ancora in grado di offrire. Due in particolare erano le forme di impiego che garantivano una certa sicurezza economica: entrare a far parte più o meno stabilmente dell'*entourage* artistico di un altolocato mecenate, godendo della sua protezione; oppure ricoprire un incarico fisso in una delle molte istituzioni religiose della città. Questa seconda forma lavorativa era la più ricercata, perché garantiva, oltre alle varie opportunità occasionali di guadagno, un reddito mensile certo. Anche in questo secondo caso, tuttavia, era quasi sempre necessario poter contare sulla raccomandazione di qualche influente esponente della nobiltà o del clero. Se un musicista non riusciva a rientrare in una delle due precedenti situazioni lavorative, poteva comunque cercare di sostentarsi attraverso numerosi incarichi temporanei, in attesa di ottenere una posizione migliore.

Un'altra attività che poteva garantire un certo introito era quella della didattica privata, impartita sia a dilettanti di musica sia ad aspiranti professionisti. La conoscenza della musica era infatti ancora ritenuta dalla classi sociali più elevate un marchio distintivo della loro condizione agiata. Come nota Careri:

Giving private lessons to a young aristocrat was not only a means of making money, but

---

<sup>66</sup> I-LT, Matrimonialia, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Basili Andrea (maestro della Cappella musicale Loretana)*.

<sup>67</sup> Cfr. E. CARERI, *The profession of musician in early-eighteenth-century Rome*, in, *Florilegium Musicae, Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di P. Radicchi e M. Burden, Pisa, ETS, 2004, pp. 447-455. Tra la vastissima bibliografia riguardante la musica a Roma nel secolo XVIII, oltre al citato saggio di Careri, si sono presi in considerazione particolarmente i seguenti testi: R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di santa Cecilia*, Roma, Accademia nazionale di santa Cecilia, 1970; *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985; G. ROSTIROLLA, *La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento*, «Studi musicali», XXIII, 1, 1994, pp. 87-174; ID., *Alcune note sulla professione di cantore e di cantante nella Roma del Sei e Settecento*, «Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di Storia», IV, 1996, pp. 37-74.

also an important way of establishing a circle of acquaintances in the upper reaches society, acquaintances which were necessary for obtaining favour, recommendations, or privileges – or simply more students.<sup>68</sup>

La presenza a Roma di alcuni tra i più celebri maestri italiani era un ulteriore elemento che attraeva giovani musicisti desiderosi di completare la loro formazione musicale o di perfezionarsi con esponenti di fama della Scuola romana, alla quale era associato il retaggio della grande tradizione musicale del passato, in particolare nel campo della musica sacra. L'unico settore nel quale Roma non rappresentava nei primi decenni del secolo XVIII un reale polo di attrazione per gli aspiranti compositori era il teatro.

Per poter esercitare la professione musicale in ambito romano, era allora necessario essere associati alla Congregazione dei musici di santa Cecilia, che nei primi decenni del secolo XVIII aveva ormai consolidato il proprio potere di controllo sull'attività musicale. Gli statuti del sodalizio ceciliano, approvati il 18 maggio 1684, obbligavano infatti qualsiasi musicista che intendesse lavorare in una istituzione ecclesiastica di Roma ad essere in possesso di una patente che ne certificasse l'aggregazione. Erano previste pene pecuniarie per chi avesse fatto musica nelle chiese romane senza avere ottenuto l'approvazione dalla confraternita e la regolare patente di esercizio, tramite il superamento di un esame. Ogni affiliato era inoltre tenuto a versare un tributo mensile per l'iscrizione e poteva contare su servizio di mutuo soccorso in caso di malattia. Per questi motivi, all'inizio del secolo XVIII l'associazione alla Congregazione di santa Cecilia era considerata una meta ambita dai musicisti, consapevoli che una buona e accreditata posizione lavorativa all'interno del mondo musicale romano non poteva essere raggiunta se non con il contributo che proveniva dal sodalizio ceciliano. Come osserva Remo Giazotto:

Le personalità per le quali la confraternita ceciliana emette un decreto di aggregazione rappresentano fedelmente le aspirazioni e le possibilità produttive della vita musicale romana. A Roma il teatro musicale riusciva a mantenersi come spettacolo d'*élite* perché ancora – per ragioni ed esigenze di politica civica e religiosa – non si consentiva l'apertura di una grande sala con ingresso a pagamento. Ma, nel complesso dell'attività cittadina, musica per i romani era ancora sinonimo di bello stile ecclesiastico d'impostazione polifonica, o, anche, d'elezione monodico-oratoriale, nonché, corretta e sinuosa scrittura di puro strumentalismo.<sup>69</sup>

Basili, come si è detto, prima della partenza per Roma possedeva già buone competenze musicali, e aveva quindi probabilmente ottenuto di poter proseguire gli studi musicali sotto la guida di un rinomato maestro della capitale, scelta che comportava un considerevole investimento economico da parte della famiglia. Stando alle notizie riportate dal figlio, la volontà di Basili era quella di approfondire lo studio del contrappunto e della musica sacra, in vista probabilmente dell'esercizio della professione di maestro di cappella. Basili dovette attendere solo tre anni prima di raggiungere questo obiettivo, con la nomina a maestro di

---

<sup>68</sup> CARERI, *The profession of musician in early-eighteenth-century Rome* cit., pp. 449-450.

<sup>69</sup> GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di santa Cecilia* cit., I, p. 209.

cappella della cattedrale di Tivoli, non senza aver superato il severo esame della Congregazione dei musici di santa Cecilia.

### 3. Alla scuola di Gaffi e Pitoni

Francesco Basili non menziona i nomi dei maestri con i quali il padre si era perfezionato a Roma. Alcune informazioni in tal senso possono però essere desunte dal carteggio martiniano. Nelle lettere a Martini, Andrea Basili fa raramente riferimento al periodo romano. L'unica testimonianza diretta dei suoi studi musicali si trova in una lettera inviata al Francese il 4 maggio 1748. Nel contesto di una discussione sulla paternità di alcuni brani polifonici adespoti si legge: «Circa il *Kyrie* del Palestina da me mandato Le mi fa stare ancora in dubbio poiché lo stile in tutta la musica è molto simile. Bernardo Gaffi mio maestro mi disse ch'era del detto Palestina [...]».<sup>70</sup> La conferma del nome di Gaffi si trova in due lettere di Placido Mazzafera, cantore della cappella lauretana, allievo e amico di Basili. Nella prima, inviata a padre Martini il 12 settembre 1777, Mazzafera, al quale il Francese aveva chiesto alcune informazioni biografiche riguardanti il maestro lauretano, scrive: «Il suo maestro fu Bernardo Caf [*sic*! Gaffi], uomo in quel tempo certo celebre».<sup>71</sup> Nella seconda lettera, scritta il 25 giugno 1779, Mazzafera, rispondendo probabilmente ad una rinnovata richiesta di Martini riguardante i maestri con i quali Basili si era perfezionato durante il periodo romano, scrive: «Li maestri del sig. Andrea Basili furono due, il primo fu il sig. Bernardo Caf [*sic*!], il secondo il sig. Pitoni, in quel tempo uomini celebri».<sup>72</sup> Se il discepolato di Basili sotto la guida di Bernardo Gaffi può essere assunto per certo, la notizia che il nostro autore abbia studiato anche con Ottavio Pitoni non è supportata da alcuna altra documentazione. Placido Mazzafera riferisce dati che ha probabilmente ricavato da conversazioni avute con Basili o con i suoi familiari, e pertanto non è da escludere che a quanto scrive si possa prestare fede. In ogni caso si procederà, con cautela metodologica, a partire dagli studi con Gaffi.

#### 3.1 Tommaso Bernardo Gaffi

Clavicembalista, organista, autore di oratorii e cantate, romano per nascita, scuola e attività produttiva, Bernardo Gaffi era nato il 14 dicembre 1667.<sup>73</sup> Allievo prediletto di Bernardo Pasquini,<sup>74</sup> a soli 16 anni il suo nome compariva già nei verbali della *Congregazione dei musici*

<sup>70</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 4 maggio 1748, A-Wn, Autogr. 7/10.

<sup>71</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 12 settembre 1777, I-Bc I.014.166, SCHN 3144. Tra le righe, Gaetano Gaspari ha aggiunto «e Ottavio Pitoni», probabilmente per integrare il testo con l'informazione contenuta nella lettera successiva (cfr. nota seguente).

<sup>72</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 25 giugno 1779, I-Bc I.014.170, SCHN 3147.

<sup>73</sup> Per le notizie biografiche riguardanti Bernardo Gaffi, cfr. A. MORELLI, "voce" *Gaffi, Tommaso Bernardo*, in MGG, VII, Kassel, Bärenreiter, 1994-2007.

<sup>74</sup> Bernardo Pasquini (Massa in Valdinievole, 7 dicembre 1637 - Roma, 21 novembre 1710). Sebbene sia ricordato soprattutto come il maggiore virtuoso di strumenti a tastiera della Roma alla fine del secolo XVII, Pasquini fu anche un prolifico compositore e ricercato didatta. Formatosi inizialmente a Ferrara, grazie al sostegno economico dello zio, Giovanni Pasquini, nel dicembre 1655 entrò al servizio del nobile romano Innocenzo Conti, che lo condusse a Roma. A partire dal 1660 è ampiamente documentata la sua attività



di *santa Cecilia*, nella quale ricoprì per ben tre volte la carica di guardiano degli organisti (negli anni 1692, 1707 e 1732). Gaffi fu sempre molto presente nella vita del sodalizio ceciliano. Svolse l'attività di organista in alcune delle principali chiese romane: S. Spirito in Saxia, (1688-1690); S. Maria in Vallicella (1691-1694); Chiesa del Gesù (intorno al 1700). Nel 1704 fu nominato, al posto di Bernardo Pasquini, come organista della basilica di S. Maria Maggiore e, nel novembre 1710, alla morte del maestro, in S. Maria in Aracoeli, conservando questi incarichi fino alla morte. In qualità di clavicembalista, Gaffi fu attivo presso i maggiori mecenati musicali romani del tempo, tra i quali il cardinale Benedetto Pamphilj, promotore di accademie musicali e committente di numerosi oratorii, il cardinale Pietro Ottoboni, protettore della Congregazione ceciliana, per il quale Gaffi prestò regolarmente servizio negli anni 1691-1740, e il principe Francesco Maria Ruspoli. Come compositore fu celebre soprattutto come autore di cantate e oratorii.<sup>75</sup> Celebre soprattutto come clavicembalista e organista, Gaffi era noto però anche come didatta. Morì l'11 febbraio 1744 e venne sepolto nella tomba di famiglia alle SS. Stimate di S. Francesco.

Insieme a Bernardo Pasquini, Gaffi rientrava nel novero di quei musicisti che Giazotto ha definito come l'*élite* della scuola organistica romana, «quella che aveva radice nel fertilissimo *humus* frescobaldiano, tuttora produttivo, e che stava tentando tutte le nuove forme compositive aggiornate alle esigenze del nuovo genere monodico».<sup>76</sup> Prima

---

musicale in diverse chiese romane. Nel febbraio 1664 venne nominato organista in S. Maria Maggiore, ottenendo anche il posto di organista del Senato e del Popolo romano nella chiesa di S. Maria in Aracoeli. Nel novembre 1667 Pasquini entrò al servizio di Giovan Battista Borghese, principe di Sulmona, rimanendo alle dipendenze di questa famiglia, non senza alterne vicende, fino alla morte. Durante la sua vita poté però contare su numerosi mecenati e nobili committenti, fra i quali Benedetto Pamphilj, Pietro Ottoboni e Cristina di Svezia. Pasquini esordì come operista nel 1672 ad Ariccia, con *La sincerità con la sincerità ovvero Il Tirinto*. Seguirono numerose altre opere: *L'amore per vendetta ovvero L'Alcasta* (Roma, 1673); *La donna ancora è fedele* (Roma, 1676); *Il Trespolo tutore balordo* (Roma, 1677); *Dov'è amore è pietà* (Roma, 1679); *L'Idalma ovvero Chi la dura la vince* (Roma, 1680); *Il Sidonio* (Firenze, 1680); *Il Lisimaco* (Roma, 1681); *La Tessalonica* (Roma, 1683); *L'Arianna* (Roma, 1685); *Il silenzio d'Arpocrate* (Roma, 1686), *I giochi troiani* (Roma, 1688) e *La caduta del regno delle Amazzoni* (Roma, 1690); *Il Colombo ovvero L'India scoperta* (Roma, 1690). Pasquini compose inoltre almeno un oratorio e diverse cantate spirituali per la cappella di palazzo Borghese: l'oratorio *Caino e Abele* (Roma, 1671); il *Dialogo per musica di Christo portante la croce e pendente in quella* (Roma, 1678) e il *Christo orante* (1682). Altri oratorii e drammi sacri furono: *S. Alessio* (Roma, 1675); *S. Agnese* (Roma, 1678); *Agar* (Roma, 1675); *Assuero* (Roma, 1675); il *Divae Clarae triumphus* (Roma, 1682); *L'idolatria di Salomone* (Roma, 1686); *Il martirio dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia* (Modena, 1687); *I fatti di Mosè nel deserto* (Modena, 1687); *La sete di Cristo* (Modena, 1689); *Alessio* (Roma, 1690); *Endossia* (Roma, 1692); *La caduta di Salomone* (Firenze, 1693); *David trionfante contro Golia* (Firenze, 1694). A partire dagli ultimi anni del secolo XVII, Pasquini ormai settantenne, dopo aver svolto un ruolo di primo piano nella vita musicale romana e segnatamente nelle attività del sodalizio ceciliano, limitò progressivamente la sua attività alla composizione per il clavicembalo e all'insegnamento. A testimonianza della sua attività didattica rimangono alcuni volumi manoscritti redatti tra il 1695 e il 1708, nei quali sono contenuti brani cembalo-organistici destinati alla formazione degli allievi e in particolare del nipote Bernardo Felice Ricordati (Buggiano, 13 gennaio 1678 - Roma, 16 agosto 1727) giunto a Roma verso il 1691. Nell'ottobre 1704 Pasquini lasciò la carica di organista di S. Maria Maggiore, avendo come successore l'allievo Tommaso Bernardo Gaffi. Il 26 aprile 1706 fu accolto nell'Accademia d'Arcadia con il nome di Protico Azetiano. Cfr. A. MORELLI, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016, pp. 91, 107.

<sup>75</sup> Gaffi pubblicò in vita una sola raccolta intitolata *Cantate da camera a voce sola*, op. 1 (Roma, 1700), ma molte altre sue cantate sono conservate in raccolte manoscritte. Si ha notizia di otto oratorii da lui composti: *La Micolé* (Modena, 1689), *Abigaille* (Modena, 1689); *S. Teresa o La forza del divino amore* (Roma, 1690); *La fuga vittoriosa* (Roma, 1692), *Adam* (Roma, 1692); *S. Eugenia* (Firenze, 1693); *L'innocenza gloriosa* (Firenze, 1693); *Il sacrificio del verbo umanato figurato in quello della figlia di Jefte* (Roma, 1700).

<sup>76</sup> GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di santa Cecilia* cit., I, p. 375.

del suo arrivo a Roma, Basili doveva aver preso accordi previ con Gaffi per organizzare gli aspetti logistici della sua permanenza. Durante il periodo di perfezionamento e di apprendistato l'allievo viveva infatti solitamente a stretto contatto con l'insegnante, condividendone anche l'abitazione. Nel 1725 Gaffi risiedeva già in quella che sarebbe stata la sua dimora fino alla morte, situata all'interno del palazzo del marchese Gabrielli a Monte Giordano, nella quale erano presenti tre cembali e una spinetta. Questo fu verosimilmente uno dei luoghi privilegiati anche della sua attività didattica, che Basili deve aver conosciuto e frequentato.

Il percorso di studi del nostro autore, con il progressivo consolidamento delle competenze, fu poi certamente affiancato ad un graduale esercizio della professione musicale, svolto negli stessi ambienti in cui operava il maestro. Come si è detto, Gaffi era allora organista nella basilica di S. Maria Maggiore, carica alla quale affiancava quella di organista del Senato e del Popolo romano nella chiesa di S. Maria in Aracoeli. In queste due chiese Basili fece probabilmente le sue prime esperienze romane in qualità di organista.

Non sono pervenute testimonianze dirette del percorso formativo svolto da Basili sotto la guida di Gaffi, anche se un documento emerso durante l'indagine archivistica permette di connettere strettamente la metodologia didattica seguita da Basili ai suoi studi del periodo romano.<sup>77</sup> La scelta di perfezionarsi con un allievo di Pasquini, noto virtuoso della tastiera, lascia intendere il duplice intento del nostro autore di completare, da un lato, la propria formazione come organista e clavicembalista e, dall'altro, quella di compositore. Il metodo di insegnamento seguito da Gaffi era profondamente debitore dell'eredità pasquiniana e della stretta compenetrazione di contrappunto e basso continuo che la contraddistingue, come attestano le *Regole per sonare su la parte*.<sup>78</sup> Una disamina di questo manoscritto verrà effettuata nel capitolo seguente, insieme ad una analisi della metodologia di insegnamento impiegata da Pasquini, le cui coordinate possono essere così schematicamente compendiate: lo studio del contrappunto, che seguiva in parte la tradizionale suddivisione in specie e la cui concezione era già orientata in senso fortemente verticale, si intrecciava quasi dall'inizio con quello del basso continuo, fino a lasciare a quest'ultimo il ruolo didattico principale. L'ulteriore perfezionamento nell'arte del contrappunto si compiva attraverso l'esercizio costante della messa in partitura di opere polifoniche vocali di autori rinascimentali, in particolare di Giovanni Pierluigi da Palestrina. È possibile supporre che durante il periodo di perfezionamento con Tommaso Bernardo Gaffi, Basili abbia percorso un *iter* simile, fondato sulla pratica del «comporre alla tastiera»,<sup>79</sup> radicata nello studio del contrappunto ma fondata sui principi del Basso continuo, metodo che avrebbe poi sviluppato e integrato nel corso della propria attività di insegnamento.

---

<sup>77</sup> Cfr. cap. II.

<sup>78</sup> Cfr. I-Rli, Mus. M. 14bis/11. Il manoscritto raccoglie appunti di teoria musicale collazionati da Girolamo Chiti Carletti nel 1720.

<sup>79</sup> Con questa espressione si intende un apprendimento della composizione mediato dalla pratica tastieristica, intesa come strumento finalizzato alla memorizzazione e all'interiorizzazione di materiali e strutture melodico-armoniche mediante l'esecuzione e l'improvvisazione.

### 3.2 Giuseppe Ottavio Pitoni

Sebbene, come si è detto, vi sia un'unica notizia documentaria che Andrea Basili abbia studiato, oltre che con Gaffi, anche con Giuseppe Ottavio Pitoni, è nondimeno utile tratteggiarne la figura e l'opera, dedicando nel capitolo successivo una breve analisi della prospettiva teorica e didattica connessa alla sua attività di insegnamento.

Giuseppe Ottavio Pitoni è stato non solo uno dei principali compositori di musica sacra, ma anche uno dei più significativi teorici e didatti della Scuola romana tra i secoli XVII e XVIII.<sup>80</sup> Girolamo Chiti, che come Andrea Basili fu discepolo di Pitoni, redasse nel 1744, a pochi mesi dalla morte, un profilo biografico nel quale riportò le notizie principali della vita e dell'attività musicale del maestro.<sup>81</sup> Nato a Rieti il 18 marzo 1657, Pitoni aveva iniziato giovanissimo, nel 1663, lo studio della musica sotto la guida di Pompeo Natali,<sup>82</sup> il quale «oltre le regole del canto, gli diede insieme qualche primo lume e cognizione di

---

<sup>80</sup> Per la biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni si rimanda ai seguenti studi: S. GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXII, 1975, pp. 298-309; ID., *Giuseppe Ottavio Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976; *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) "maestro dei maestri"*, S. Rufina di Cittaducale (Rieti), Grafiche Nobili Sud, s.d.; M. DI PASQUALE, *Vita e opere del molto eccellente signor Giuseppe Ottavio Pitoni romano maestro di cappella* nella testimonianza di Girolamo Chiti, in *Musica e musicisti nel Lazio*, a cura di R. Lefevre e A. Morelli, Roma, Palombi, 1985, pp. 397-420; S. DURANTE, "voce" Pitoni, Giuseppe Ottavio, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da A. Basso, Torino, UTET, Biografie, VI, 1988, pp. 36-37; S. GMEINWIESER, "voce" Pitoni, Giuseppe Ottavio, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001, XIX, pp. 809-810; ID., "voce" Pitoni, Giuseppe Ottavio, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di L. Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, Personenteil, XIII, 2005, coll. 642-644; S. FRANCHI, *Appunti per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di G. Stella, S. Rufina di Cittaducale (Rieti), Grafiche Nobili Sud, 2009, pp. 97-126.

<sup>81</sup> Della biografia di Pitoni scritta da Girolamo Chiti sono attestate quattro redazioni manoscritte, fondamentalmente equiparabili. Due di queste, la prima autografa (data «Roma li 23 luglio 1744») e la seconda opera di una copista, sono conservate nell'Archivio della Cappella Giulia della Biblioteca Apostolica Vaticana e riportano il titolo *Ristretto della vita e delle opere del molto eccellente sig. Giuseppe Ottavio Pitoni, romano, maestro di cappella della sacrosanta basilica di San Pietro in Vaticano e della Cappella Giulia* (BAV, C.G. III.56 e C.G. I.1, pp. 729-739). Una terza versione, intitolata *Nascita, studi, progressi e morte del molto illustre ed eccellentissimo sig. Giuseppe Ottavio Pitoni, maestro di cappella della sacrosanta, patriarcale, papale basilica di S. Pietro in Vaticano*, venne inviata da Chiti a padre Martini ed è conservata nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (I-Bc, G.6). La notizia di una quarta copia, probabilmente quella personale di Chiti stesso, è menzionata in G. BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, II, Roma, dalla Società Tipografica, 1828, p. 55, n. 502. Baini riporta un compendio della biografia di Pitoni a partire dal contenuto di un manoscritto custodito nella «biblioteca dell'eccellentissima casa Corsini alla Lungara», attuale Biblioteca Corsiniana, che nella sostanza collima con gli esemplari precedenti, e che risulta non rintracciabile a partire dal 1883. Cfr. G. O. PITONI, *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988, Introduzione, p. XX.

<sup>82</sup> Pompeo Natali (Ripatrasone, 1608 - ivi, 1688) apparteneva all'ordine dei chierici regolari poveri della Madre di Dio delle Scuole pie, fondato da s. Giuseppe Calasanzio, che nel 1646, a seguito del breve *Ea quae* di papa Innocenzo X, era stato ridotto a congregazione di preti secolari soggetti alla giurisdizione episcopale diocesana. Dopo aver prestato servizio come maestro di cappella nella cattedrale di Tivoli (1651-52) si era stabilito a Roma, dove, nella propria abitazione, «attese alla professione armonica facendo molti scolari nella sua scola assai singolare e accreditata» (cfr. *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica* cit., p. 328). Tra le sue opere didattiche a stampa vanno segnalate due raccolte di brani polifonici di genere imitativo: *Solfeggiamenti a due, e tre voci per cantare, e suonare del signor d. Pompeo Natale dalla Ripa Transona, composti da lui in diverse occasioni per li suoi scolari, e da quelli poi raccolti, e dati in luce per beneficio di chi desidera fondarsi bene nel tempo, e sicurezza del tuono*, Roma, Mutij, 1674; *Libro secondo de' solfeggiamenti a due, e tre voci, per cantare, suonare con diversi stromenti, violino, violone, e flauto, ecc., composti da d. Pompeo Natale dalla Ripa Transona per li suoi scolari in varie occorrenze per instruirli nella battuta, e tuono*, Roma, Mascardi, 1681.

contrapuntare le consonanze».<sup>83</sup> Nel 1665 entrò a far parte dei *pueri cantores* della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, e successivamente in quella dei Santi Apostoli. Ebbe in seguito come maestro Francesco Foggia,<sup>84</sup> con il quale si perfezionò nell'arte del contrappunto. Divenuto maestro di cappella di Monterotondo, nel 1675 passò alla cattedrale di Assisi, «dove, oltre il suo attento e virtuoso servizio, fece molti studii, et in specie con lo spartire l'opere insigni di messe, inni e mottetti, del famoso Pier Luigi da Palestrina, avendo sempre detto Pitoni, vivendo, lodato e benedetto questo forte, e dotto studio fatto nella sua gioventù».<sup>85</sup> Nominato nel 1676 maestro di cappella nella cattedrale di Rieti, Pitoni passò l'anno successivo a ricoprire la medesima carica nella Collegiata di San Marco a Roma, posizione che mantenne fino alla morte. A partire da questo periodo l'attività musicale di Pitoni nella città papale ebbe un progressivo incremento, tanto che «non ci fu all'epoca un altro musicista che abbia accumulato tante nomine, riuscendo poi a conciliare bene ciascun ruolo a lui affidato»:<sup>86</sup> dal 1677 al 1679 fu organista nella chiesa di San Girolamo della Carità; dal 1686 fino alla morte visse nel Collegio germanico e diresse anche la musica in Sant'Apollinare, la chiesa del collegio; dal 1692 al 1721 lavorò inoltre alle dipendenze del Capitolo di San Lorenzo in Damaso, dove almeno dal 1696 al 1731 fu anche responsabile degli eventi musicali promossi dal cardinale Pietro Ottoboni, tra i più influenti e illuminati mecenati del tempo. Nel 1694 risultava anche maestro di Santa Maria della Pace, maestro e organista di Santo Stefano del Cacco e di Santa Maria in via Lata. Dal 1708 accettò anche l'incarico di maestro di cappella in San Giovanni in Laterano, che svolse fino al 1° settembre 1719, quando assunse lo stesso incarico nella Cappella Giulia della basilica di San Pietro in Vaticano, posizione che nel mondo musicale romano era considerata come «ultimo premio de' compositori»<sup>87</sup> e che Pitoni mantenne per tutto il resto della vita; nel frattempo (dal 1708 al 1733) lavorò anche come maestro di cappella in Sant'Agostino. All'attività compositiva e didattica, Pitoni affiancò un costante approfondimento dei fondamenti della pratica musicale. Chiti lo descrive come un «uomo sempre dedito allo studio, onde terminati appena li suoi affari musicali, tornato a casa subito, non preteriva né ora né momento in cui non scrivesse componendo, spartendo, speculando, facendo prove e riprove di contrapunti in canoni, riversi, toni, risposte, soggetti e raccolte nel opera grande del libro suo de' movimenti e d'ogni sorte di libri teorici e pratici».<sup>88</sup> Il frutto di queste ricerche storiche e teoretiche confluì in due opere, entrambe concepite e redatte da Pitoni a partire dalla fine del secolo XVII: la già menzionata *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* e la *Guida armonica*, detta anche *Opera de' movimenti*. La concezione del

<sup>83</sup> CHITI, *Ristretto della vita e delle opere del molto eccellente sig. Giuseppe Ottavio Pitoni* (BAV, C.G. I.1, pp. 729-739), edito da C. Ruini in PITONI, *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica* cit., Appendice II, p. 351. L'espressione «contrapuntare le consonanze» può riferirsi sia all'insegnamento del contrappunto alla cartella sia a quello del contrappunto improvvisato o «alla mente».

<sup>84</sup> Francesco Foggia (Roma, 1603 – ivi, 1688) fu uno dei più importanti compositori e maestri di cappella romani del secolo XVII. Considerato dai contemporanei e per tutto il secolo XVIII come uno dei depositari più accreditati della tradizione contrappuntistica della Scuola romana di ascendenza palestriniana.

<sup>85</sup> CHITI, *Ristretto della vita e delle opere del molto eccellente sig. Giuseppe Ottavio Pitoni* cit., p. 352.

<sup>86</sup> M. GOZZI, *Giuseppe Ottavio Pitoni e le sue Messe a otto voci*, in G. O. Pitoni, *Messe a otto voci Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta*, ed. critica a cura di R. Gianotti, con un saggio di M. Gozzi, Lucca, LIM, 2015, pp. IX-XXXII.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>88</sup> CHITI, *Ristretto della vita e delle opere del molto eccellente Sig. Giuseppe Ottavio Pitoni* cit., p. 353.

rapporto tra storia e teoria musicale che sta alla base della metodologia didattica seguita da Pitoni è da rintracciare in prima istanza a partire dal confronto tra questi due scritti, la cui disamina verrà affrontata nel capitolo seguente.

#### 4. Maestro di cappella nel Duomo di Tivoli

Dal novembre 1728 al dicembre 1729 Basili ricoprì la carica di maestro di cappella nella Cattedrale di Tivoli. Si tratta della prima attività lavorativa del nostro autore di cui ci sia giunta notizia. Dal suo arrivo nell'Urbe erano trascorsi poco più di quattro anni. In questo lasso di tempo dovette dunque aver completato la propria formazione musicale, coronandola con l'aggregazione al sodalizio ceciliano, condizione necessaria, come si è detto, per l'esercizio della professione di maestro di cappella nell'ambiente musicale romano o, come nel caso di Tivoli, ad esso strettamente collegato. Lo spostamento non rappresentava infatti un reale distacco da Roma, sia per la vicinanza che per gli stretti rapporti che la diocesi di Tivoli manteneva con la sede pontificia. Sulla data di ammissione di Basili alla Congregazione di santa Cecilia non sono pervenuti, come nel caso di molti altri musicisti, dati certi. La notizia riportata nello *Stato nominativo generale degli aggregati*,<sup>89</sup> secondo la quale Basili fu aggregato nel 1739,<sup>90</sup> non risulta attendibile. Nelle carte d'archivio dell'Accademia ceciliana, il nome del nostro autore risulta già menzionato, come «don Andrea Basili», fra coloro che parteciparono alla congregazione generale e segreta del 25 settembre 1738.<sup>91</sup> Basili pertanto doveva far parte del sodalizio ceciliano ben prima del 1739. Anzi, l'assunzione della carica di maestro di cappella della Cattedrale di Tivoli nel 1728 porta a ritenere che a questa data il nostro autore vi fosse già aggregato.

Per comprendere la breve parentesi tiburtina è utile ripercorrere brevemente la storia della sua cappella musicale.<sup>92</sup> Le prime attestazioni della presenza di una cappella

---

<sup>89</sup> I-Rama, registro 8, *Stato nominativo generale degli aggregati alla Congregazione ed accademia dei maestri e professori di musica di Roma sotto la invocazione di santa Cecilia*. Il testo, redatto tra il 1851 e il 1884 dai segretari Luigi Rossi e Alessandro Parisotti, contiene un elenco dei nomi degli aggregati disposti in ordine cronologico. Le informazioni in esso contenute sono spesso desunte da fonti incerte o non più reperibili, e il loro utilizzo richiede una certa cautela critica. Il caso di Andrea Basili è a tal proposito emblematico.

<sup>90</sup> I-Rama, *Stato nominativo generale*, num. progr. 1634. A differenza di altri aggregati, nel caso di Andrea Basili non vengono riportate indicazioni sulla sua qualifica professionale.

<sup>91</sup> I-Rama, *Atti delle congregazioni generali e segrete*, registro 4, 25 settembre 1738. La Congregazione segreta, riservata strettamente agli aggregati, era l'organo deputato a prendere decisioni in merito a determinate questioni più delicate e ad eleggere i guardiani. Chi ne faceva parte era tenuto sotto giuramento al segreto. In questa riunione, tra le altre decisioni, vennero nominati segretari Ferdinando Ciurrini e Sante Pesci. Quest'ultimo, nella disputa avuta con Francesco Capalti relativa all'aggregazione al sodalizio ceciliano di Maria Rosa Cocci, si servì della composizione realizzata da Andrea Basili per ottenere il posto di maestro di cappella nella basilica lauretana come modello della tradizione del contrappunto di Scuola romana. Cfr. F. CAPALTI, *Critica all'esame fatto dalla signora Maria Rosa Coccia romana il dì XXVIII novembre MDCCLXXIV*, Terni, Saluzi, s.d., pp. 14-15.

<sup>92</sup> Per la storia della cappella musicale del Duomo di Tivoli si vedano: G. RADICIOTTI, *L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII*, 2ª ed. ampliata, Tivoli, Stab. Tip. Maiella di Aldo Chicca, 1921; M. PASTORI, *Inventario dell'Archivio capitolare musicale del Duomo di Tivoli, con la storia della Cappella Musicale*, Tivoli, s.e., 2004; ID., schede: *Archivio capitolare musicale del Duomo di Tivoli* e *Archivio privato eredi di Luigi Vergelli*, in *Clavis Archivorum ac Bibliothecarum Italicarum ad Musicam artem pertinentium* (CABIMUS), *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani, con la relativa bibliografia musicologica*, a cura di G. Rostirolla e L. Luciani, Roma, IBIMUS - Aisthesis, 2004; ID., *La cappella musicale del duomo di Tivoli dalle origini al 1824*, «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte», LXXVIII, 2005, pp. 53-102; ID., *Gli strumenti musicali in uso nel Duomo di Tivoli*,

musicale nella cattedrale di Tivoli, dedicata a san Lorenzo martire, risalgono alla prima metà del secolo XVI. Analogamente a quanto avveniva nelle principali chiese di Roma, anche nella basilica tiburtina alla cura del canto liturgico si affiancava l'insegnamento musicale rivolto alla formazione di giovani cantori. Il finanziamento delle attività della cappella, almeno fino al secolo XVII, risulta sostenuto in parte dal Capitolo della Cattedrale e in parte dalle casse episcopali. In seguito al Capitolo fu demandata la nomina e il pagamento del maestro di cappella (che spesso svolgeva anche le funzioni di organista), mentre il pagamento dei cantori rimase di competenza del vescovo. La gestione economica delle spese accessorie (manutenzione degli organi, acquisto di libri e altro materiale cartaceo) dipendeva invece dalle rendite della Sagrestia. I cantori tiburtini, come in tutte le cappelle musicali cattedrali, erano impegnati non solo nelle solennità liturgiche, ma anche nelle celebrazioni festive legate al culto dei santi o a particolari eventi ecclesiali (giubilei, elezioni episcopali, visite papali o di alti prelati). La cappella poteva contare su un numero limitato dei cantori, composto da circa una decina di unità, compresi i due fanciulli che venivano istruiti ogni anno a spese del Capitolo. A somiglianza delle cappelle romane infatti, anche a Tivoli venivano stipendiati alcuni fanciulli, per le parti di soprano, che oltre al salario ricevevano una formazione musicale. La cura dell'insegnamento musicale alle giovani leve della cappella da parte di un *magister puerorum* è attestata già nel secolo XVI.<sup>93</sup> Questa funzione era in origine assolta da uno dei cantori, mentre successivamente, dal 1624, il compito di istruire i giovani cantori venne inserito tra le competenze proprie del maestro di cappella.

L'attività didattica divenne così un aspetto caratterizzante del ruolo svolto dal maestro della cappella tiburtina. I primi tre punti dei *Capitoli da osservarsi dai maestri de cappella della nostra Cattedrale e cantori di essa* redatti tra il 1623 e il 1630, si riferiscono infatti sia in modo esplicito sia implicito agli impegni didattici del maestro di cappella. In essi si può infatti leggere che:

*In primis* che sia obligato [*scil.* il maestro di cappella] far almeno doi soprani gratis per la nostra chiesa con farli obligare per spatio di sei anni e mancando dal canto suo d'impararli se li possi far restituire la provisione che se li dà dal Capitolo a quest'effetto. 2° Che debba servire come beneficiato alla ore canoniche, messe, e vesperi come li altri servienti, e mancando si puntato come li altri beneficiati et nelle ebdomade che non tocca a venire a

---

«Atti e Memorie della Società tiburtina di Storia e d'Arte», LXXX, 2007, pp. 259-273; ID., *La famiglia Vergelli: tre secoli di musica a Tivoli*, Tivoli, La Musica di Tivoli, 2007.

<sup>93</sup> Nel corso delle sue ricerche sulla storia della cappella del Duomo di Tivoli, Radiciotti ha portato alla luce due strumenti notarili che attestano la prassi di stipulare contratti di formazione tra le famiglie dei fanciulli cantori e il Capitolo tiburtino. In base a questi documenti si evince che: «I genitori di questi fanciulli sottoscrivevano un regolare contratto col Capitolo, in forza del quale i loro figlioli, come acquistavano il diritto di ricevere una completa istruzione, si obbligavano a frequentare la scuola con diligenza ed ottima condotta per la durata di sei anni, ed a servire contemporaneamente la cappella con un tenue compenso in danaro» (RADICIOTTI, *L'arte musicale in Tivoli* cit., p. 20). La descrizione ricalca quella di analoghi contratti stipulati a Roma dai genitori di cantorini che si iscrivevano alle scuole capitolari o private, come quella di Giovanni Maria Nanino, che era nato a Tivoli intorno al 1544 e aveva qui ricevuto la sua prima formazione musicale. In merito alla formazione musicale dei cantorini a Roma nei secoli XVI e XVII si veda: N. O'REGAN, *Choirboys in Early Modern Rome*, in *Young Choristers 650-1700*, a cura di S. Boyton e E. Rice, Woolbridge, Boydell, 2008, pp. 216-240.

lui, debba venire alle messe, e al vespero non essendo occupato alla scola. 3° Che debba abitare nella canonica acciò sia vicino alla chiesa, et in quella tener scola publica di cantare.<sup>94</sup>

L'importanza assegnata alla formazione dei *pueri cantores* da parte del Capitolo è più volte ribadita in occasione della nomina dei nuovi maestri di cappella. Forse ciò era dovuto in parte al fatto che non sempre i maestri attendevano diligentemente a questo incarico. Dalla formazione di nuovi cantori dipendeva infatti il buon funzionamento della cappella stessa. Anche a questo scopo tra i membri del Capitolo era stato designato un *praefectus musicae*, un canonico «deputato sopra la musica» come viene chiamato nei *Capitoli* citati, con il compito di vigilare sull'operato didattico del maestro di cappella e sul retto procedere del percorso di apprendimento dei giovani cantori.

Da questo documento si apprende che la residenza del maestro di cappella era stabilita nella canonica, e che tale luogo era anche adibito ad ospitare una «scola publica di cantare». Non è chiaro a cosa si riferisca questa espressione se alla medesima attività di maestro dei fanciulli cantori, oppure se si intenda qui un insegnamento impartito ad allievi esterni alla cappella, come ritiene Radiciotti:

i maestri di cappella impartivano lezioni di canto nella canonica a chiunque desiderasse riceverle. Questa pubblica scuola, che non si limitava allo studio del solo canto fermo, ma comprendeva altresì quella del canto figurato e probabilmente anche della composizione, rimase aperta fin quasi alla metà del secolo XVIII.<sup>95</sup>

In seguito all'apertura del nuovo seminario vescovile, nel 1647, tra i compiti didattici del maestro di cappella venne aggiunto quello di insegnare il canto fermo ai chierici per «un'ora al giorno».<sup>96</sup> Come compenso per lo svolgimento di questo incarico, il maestro di cappella riceveva vitto e alloggio nella struttura del seminario.<sup>97</sup> L'attività didattica del maestro di cappella si svolgeva quindi in tre direzioni: la formazione dei nuovi cantori, l'insegnamento pubblico e l'istruzione musicale dei chierici.

I fanciulli cantori venivano individuati dal Capitolo, e da questo assegnati al maestro di cappella. Potevano provenire o dalle fila dei chierici o da famiglie tiburtine che intendevano avviarli alla professione musicale. Nel caso di posti vacanti, i *pueri* erano selezionati in base a candidature individuali, presentate secondo modalità che venivano comunicate mediante l'affissione di pubblici editti.

A partire dalla fine del secolo XVII si assistette a un progressivo declino della cappella tiburtina, dovuto soprattutto alla riduzione della spesa per le attività musicali. Ad essere ridimensionato fu innanzitutto l'onorario del maestro di cappella, limitato a 3 scudi mensili, nonostante le sue mansioni includessero, come si è detto, anche quelle di organista e di maestro dei fanciulli cantori. Probabilmente a causa dell'esigua retribuzione a fronte del

---

<sup>94</sup> I-TIVd, *Risoluzioni capitolari*, III, 1583-1670.

<sup>95</sup> RADICIOTTI, *L'arte musicale in Tivoli* cit., p. 21.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, La notizia è riportata da Radiciotti sulla base dei registri delle spese del seminario di Tivoli, documenti che ad oggi risultano non più reperibili. Cfr. PASTORI, *La cappella musicale del Duomo di Tivoli* cit., p. 56.

gravoso lavoro richiesto nei primi decenni del secolo XVIII, i maestri di cappella rimanevano spesso in carica per pochi anni, abbandonando la sede tiburtina non appena si presentava loro una più remunerativa occasione lavorativa. A questo proposito è utile citare quanto afferma Radiciotti:

Finché nell'eterna città prosperò quella scuola di musica sacra che costituisce una delle sue più fulgide glorie, il posto di direttore della cappella tiburtina servì, ai giovani discepoli che ne uscivano, di palestra ove far le prime armi, e, ai vecchi, di tranquilla e riposata sede.<sup>98</sup>

La nomina del maestro di cappella, come si è detto, era di competenza del Capitolo della Cattedrale. La continua alternanza dei maestri di cappella obbligò spesso i canonici ad assegnare più volte incarichi di supplenza ad uno dei cantori della cappella. In caso di posto vacante, la selezione avveniva in base a domande di candidatura che venivano lette durante le riunioni capitolari. Il Capitolo raccoglieva informazioni che attestassero l'attendibilità di quanto affermato dai concorrenti al posto di maestro di cappella. Spesso la decisione era direttamente influenzata da musicisti dell'ambiente romano, che di solito raccomandavano i propri allievi. Dopo la presentazione di ciascun candidato avveniva una votazione in base alla quale si sceglieva il nuovo maestro di cappella.

Nell'ottobre 1728 si era reso vacante il posto di maestro di cappella dopo la partenza di Angelo Vittori, che era stato nominato nel novembre del 1724. Questi aveva prestato servizio regolarmente fino al gennaio 1726, poi aveva lasciato l'incarico obbligando il Capitolo a nominare un supplente, Agostino Leoni. Quest'ultimo svolse le funzioni di maestro di cappella fino al gennaio del 1728, quando rientrò in carica nuovamente Vittori, rimanendo questa volta solo fino all'ottobre dello stesso anno. Dai pagamenti registrati negli atti capitolari del Duomo di Tivoli, a partire dal novembre del 1728 risulta stipendiato come maestro di cappella Andrea Basili.<sup>99</sup> Il nostro autore potrebbe avere ottenuto il posto di maestro di cappella grazie alla raccomandazione di qualche influente musicista romano, perché la sua nomina ufficiale risulta posteriore di oltre sei mesi alla data di inizio dell'incarico. La domanda presentata al Capitolo da Basili risale infatti soltanto il 16 aprile 1729, inserita nel verbale della seduta nella quale si decise a maggioranza la sua elezione. Nella candidatura di Basili si legge:

«Reverendissimi signori, Andrea Basili della Città della Pieve umilissimo servitore delle Signorie loro reverendissime espone come essendo la vacanza del maestro di cappella dell'insigne basilica di S. Lorenzo di Tivoli si espone a servir le Signorie loro, ogni qual volta lo stimino capace, che della gratia etc.».<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> RADICIOTTI, *L'arte musicale in Tivoli* cit., p. 20. Tra i maestri di cappella e gli organisti della cattedrale di Tivoli figurano alcuni esponenti di spicco della scuola romana: Giovanni Maria Nanino, originario di Tivoli, Giacomo Carissimi, attivo come organista prima di passare ad Assisi e poi al Collegio germanico-ungarico di Roma, inoltre Angelo Berardi, fu maestro di cappella di Tivoli, prestando servizio, con alcune discontinuità, dal 1673 al 1680.

<sup>99</sup> I-TIVd, *Sindacazioni*, 15, p. 77: «Pagati al sig. Andrea Basili maestro di cappella a ragione di scudi tre il mese per tutto l'anno 36 [*scil.* scudi]».

<sup>100</sup> I-TIVd, *Risoluzioni capitolari*, VI, c. 45r-v. Pastori trascrive erroneamente il testo, indicando come città natale di Basili Siena. Cfr. PASTORI, *La cappella musicale del Duomo di Tivoli* cit., p. 93.



Dal verbale apprendiamo che, dopo la lettura della domanda, fu effettuata la votazione, a seguito della quale, ricevendo tredici voti favorevoli e tre contrari, venne ratificata la nomina di Basili.<sup>101</sup> L'incarico venne mantenuto tuttavia solo fino al dicembre dello stesso anno, come attestato dai documenti capitolari.<sup>102</sup> Durante il suo anno di servizio, similmente ai suoi predecessori, Basili svolse anche la funzione di maestro dei fanciulli, come stabilito dal verbale di nomina, che precisa: *Magister musice et cantus in quodlibet mense anni bis deferat in capitulo duos discipulos electos a reverendissimo Capitulo, causa ipsas audiendi, quam fructum fecerint, et si ad musicam idonei sint.*<sup>103</sup> Si tratta del primo documento attestante l'attività didattica di Basili come insegnante di canto.

Dai documenti si apprende anche il nome di uno dei fanciulli che durante il magistero tiburtino del nostro autore facevano parte della cappella. Si tratta di Gaspare Giannettini, che era stato ammesso a frequentare le lezioni del maestro di cappella il 4 maggio 1728.<sup>104</sup> Secondo le disposizioni ancora in vigore, il nostro autore avrà svolto inoltre l'attività di insegnante di canto fermo nel Seminario tiburtino. Possiamo supporre che gli strumenti didattici impiegati fossero quelli comunemente in uso, radicati nella tradizione italiana della solmisazione, probabilmente gli stessi che Basili aveva già incontrato nel corso degli studi musicali svolti nel Seminario di Città della Pieve. Questi esercizi si ritroveranno alla base del metodo di insegnamento del canto che Basili impiegherà nella sua attività didattica.

Alla partenza di Basili il Capitolo nominò nuovamente un maestro supplente, segno probabilmente l'incarico era stato lasciato con scarso preavviso. Basili, come altri maestri prima di lui, ritenne probabilmente che le condizioni economiche offerte non fossero adeguate, lasciando l'impiego in vista di un'attività più remunerativa a Roma. Nonostante il breve periodo a Tivoli, Basili resterà però legato alla diocesi tiburtina, come attesta la composizione delle musiche, andate purtroppo perdute, per un oratorio su testo di Antonio Lolli,<sup>105</sup> rappresentato il 18 settembre 1737, in occasione della ricorrenza di santa Sinforosa.<sup>106</sup>

<sup>101</sup> I-TIVd, *Risoluzioni Capitolari*, VI, c. 46r: «fuit ad bussulum ob legitimam electionem et sic d. Andreas de Basilijs acceptatus fuit in officio magistri capellae».

<sup>102</sup> I-TIVd, *Sindacazioni*, 15, p. 136: «Al sig. Andrea Basiliij maestro di cappella per li mesi di novembre, e dicembre 1729 6 [scil. scudi] ».

<sup>103</sup> I-TIVd, *Risoluzioni capitolari*, VI, c. 46r.

<sup>104</sup> I-TIVd, *Risoluzioni capitolari*, VI, cc. 32v-33r.

<sup>105</sup> Francesco Antonio Lolli (Tivoli, 1678 - ivi, 1748) fu un importante scrittore e poeta tiberino. Pastore arcade con il nome di Lisippo Inacheo, fece parte della Colonia sibillina dell'Accademia dell'Arcadia, fondata a Tivoli il 5 febbraio 1716, ricoprendo anche la carica di vicecustode.

<sup>106</sup> F. A. LOLLI, *Il martirio di Santa Sinforosa e dei sette santi suoi figlioli nobili tiburtini*, Oratorio di Lisippo Inacheo P. A. della Colonia sibillina. Musica del signor d. Andrea Basili, Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1737. Gli interlocutori sono santa Sinforosa, uno dei suoi figli, l'imperatore Adriano, Licinio, il capitano dell'imperatore, e un coro di santi martiri. L'azione si svolge nella villa dell'imperatore Adriano e nella contigua città di Tivoli. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, IV, Bertola & Locatelli, Cuneo, 1993, n. 15029; S. FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica da 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, pp. 675-676.

Nell'archivio della cappella musicale del Duomo di Tivoli è presente una sola composizione di Basili, un offertorio a due voci per la festa di san Matteo.<sup>107</sup> Ma, come osserva Pastori, potrebbero essere conservate altre composizioni nei manoscritti anonimi risalenti al suo periodo di attività nella cappella tiburtina.<sup>108</sup>

Relativamente all'attività svolta a Roma da Basili subito dopo la parentesi tiburtina, è stato possibile individuare un unico documento, risalente al 1731. Si tratta di un intermezzo dal titolo *Alfeo Pedante delle damigelle di corte*.<sup>109</sup> Il manoscritto, parzialmente autografo, è stato smembrato in diversi codici e sembra essere incompleto. Grazie alla collazione dei diversi frammenti è stato però possibile ricostruire parzialmente la struttura dell'opera. Si tratta di un intermezzo a tre voci (due Soprani e un Basso, con accompagnamento di violini e basso continuo) diviso in due parti, ciascuna delle quali è introdotta da un prologo. L'azione vede Alfeo, anziano precettore di corte, ingannato, deriso e infine umiliato dalle damigelle Lilla e Clori. Nei due prologhi, personaggi e argomento sono indipendenti dalla trama narrata. Il primo ha come interlocutori la Vendemmia (S), il Piacere (S) e l'Autunno (B), mentre il secondo, forse incompleto, mette in scena la Fortuna (S). Il testo del primo prologo contiene indicazioni che permettono di identificare il luogo e l'occasione nei quali l'intermezzo venne rappresentato. Vi si legge infatti: «[Autunno]: Figlio qual cagion ti trasse a questo di Preneste almo soggiorno» e, poco oltre, «[Vendemmia]: oh qual mai frutto crescerà dal glorioso innesto de' Barbarini e Colonesi eroi!». <sup>110</sup> È possibile verosimilmente supporre che l'intermezzo sia stato messo in scena nel palazzo Colonna Barberini di Palestrina, davanti al quale è tuttora presente un'ampia cavea teatrale,<sup>111</sup> e appositamente composto per una occasione celebrativa legata a questa nobile famiglia.<sup>112</sup> Il testo dell'*Alfeo pedante* attesta dunque, all'inizio degli anni '30 del secolo XVIII, un rapporto di Andrea Basili con l'influente famiglia dei Barberini Colonna, sotto la cui protezione il nostro autore aveva probabilmente cercato di porsi.

---

<sup>107</sup> PASTORI, *Inventario dell'Archivio capitolare musicale del Duomo di Tivoli* cit., n. 51.

<sup>108</sup> Pastori ipotizza che a Basili potrebbero essere ascritte alcune delle composizioni ricopiata dal suo successore direzione della cappella, Giuseppe Leoni (ca. 1703 - 30 luglio 1788), come ad esempio il *Diffusa est gratia*, che reca la data del 18 dicembre 1728 (cfr. PASTORI, *Inventario dell'archivio capitolare musicale del Duomo di Tivoli* cit., num. 175).

<sup>109</sup> I-Rvat, Barb. Lat. 4229. La struttura del codice si presenta mal compaginata. La composizione di Basili è stata rilegata con un altro intermezzo, *Il precettore*, scritto da Domenico Antonio Berti, compositore romano sul quale non è stato possibile reperire notizie biografiche, mescolando e confondendo la struttura originaria dei due manoscritti. Parti dell'intermezzo di Basili sono conservate anche in Barb. Lat. 4185 e Barb. Lat. 4186, mentre frammenti dell'intermezzo di Berti sono contenuti anche in Barb. Lat. 4196. La data 1731 si trova scritta a c. 1r, in uno dei fascicoli contenenti l'intermezzo di Basili. Cfr. E. CELANI, *Canzoni musicate del secolo XVII*, «Rivista Musicale Italiana», XII, 1905, pp. 109-150: pp. 134-135, 146. Celani, nell'elencare il contenuto di Barb. Lat. 4229, confonde il cognome Domenico Antonio Berti con Giacomo Antonio Perti (Bologna, 6 giugno 1661 - 10 aprile 1756), attribuendo erroneamente a quest'ultimo la paternità dell'intermezzo *Il precettore*.

<sup>110</sup> I-Rvat, Barb. Lat. 4185.

<sup>111</sup> Parte del palazzo sorge sulle rovine di un tempio dedicato alla dea Fortuna. La figura allegorica che interviene nel secondo prologo dell'intermezzo è così un ulteriore riferimento al luogo della rappresentazione.

<sup>112</sup> Non è remota l'ipotesi che anche il testo dell'*Alfeo pedante* sia opera di Basili, se si presta fede a quanto asserisce Francesco Basili, che il padre, prima di divenire maestro di cappella della basilica lauretana, aveva composto per il teatro «facendo da sé anche la poesia». Cfr. BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1.

## 5. Tra i *Musici di Campidoglio*

Nel 1732 è attestata la presenza di Andrea Basili tra i membri dei *Musici di Campidoglio*.<sup>113</sup> Questo complesso musicale di strumenti a fiato, già presente di fatto a Roma a partire dal secolo XIV, aveva la funzione di accompagnare le cerimonie civili e religiose alle quali partecipavano i membri principali del Senato del Popolo romano. Tra di essi il primo posto era ricoperto dal Senatore, cui spettava la rappresentanza prima del Senato ma non l'amministrazione cittadina, ufficio di pertinenza dei tre Conservatori del Popolo romano, che insieme al Priore costituivano il Magistrato romano. A partire dalla fine del secolo XVI, e per tutto il XVII, questi musicisti erano chiamati *Musici dei Conservatori*, per poi divenire, alla fine del secolo XVII, i *Musici del concerto del Campidoglio*. La denominazione di *Concerto de' tromboni e cornetti del Senato et inclito Popolo romano* risale al 1702, appellativo con il quale i membri di questo *ensemble* verranno successivamente identificati.<sup>114</sup> I Musici capitolini rappresentano l'unica istituzione musicale pubblica secolare della Roma pontificia che offrisse impiego a suonatori salariati. Questi musicisti alternavano la propria attività tra il Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio e la corte pontificia a Castel Sant'Angelo, oltre ad accompagnare, come si dirà, la cerimonia dell'offerta del calice. Questo complesso è menzionato anche nel *Gabinetto armonico* di Filippo Bonanni, all'interno della sezione dedicata alla tromba spezzata. Riferendosi ai brani eseguiti dal *Concerto* a Castel Sant'Angelo in occasione di alcune festività, Bonanni scrive:

Usano una simile sinfonia gl'istessi suonatori, qualunque volta il Senatore, e Conservatori di Roma offeriscono calici d'argento nelle chiese, ove si celebra la festa di qualche santo, per antica consuetudine a questo fine dal medesimo Senato stipendiati.<sup>115</sup>

Nel periodo tra la fine del secolo XVI e la fine del XVIII, il numero dei suonatori di ruolo nel Concerto era solitamente di sei unità. Il complesso comprendeva quattro suonatori di trombone (un trombone con l'ufficio di organista, un trombone basso, un tenore e un contralto) e due cornettisti. Ad essi si affiancavano uno o più musicisti soprannumerari, con la funzione di supplire in caso di eventuali assenze. La carica di soprannumerario dava diritto alla successione in caso di posto vacante.

A regolare l'attività dei musicisti di Campidoglio erano le *Costituzioni delli Musici del concerto del Campidoglio di Roma*. Il documento, custodito nell'Archivio storico del comune di Roma, risale al settembre 1700, data in cui fu approvato dai Conservatori. Le norme in esso contenute risultano tuttavia essere già in vigore nel secolo XVI. Le *Costituzioni* stabilivano che le nomine dei musicisti fossero decise in consiglio segreto, e successivamente ratificate in pubblico. Per essere ammessi nel novero del Concerto era necessaria una patente rilasciata

---

<sup>113</sup> Per la storia di questo *ensemble* di strumentisti e delle attività musicali connesse al Senato del Popolo romano cfr. A. CAMETTI, *I musici di Campidoglio ossia "Il concerto di tromboni e cornetti del Senato e inclito Popolo romano" (1524-1818)*, «Archivio della R. Società romana di Storia patria», XLVIII, 1925, pp. 95-135; ID., *Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo romano in S. Maria in Aracoeli: 1583-1848*, «Rivista Musicale Italiana», XXVI, 1919, pp. 442-485.

<sup>114</sup> Cfr. CAMETTI, *I musici di Campidoglio* cit., p. 99.

<sup>115</sup> F. BONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*, Roma, Giorgio Placho, 1722, p. 50.

dai Conservatori. Dal documento si apprende inoltre che all'inizio del secolo XVIII lo stipendio mensile dei musicisti ammontava a 5 scudi e 20 baiocchi. A capo del concerto era un priore, la cui carica aveva la durata di un mese. Il priore, eletto tra i suonatori, era considerato *primus inter pares*, e la sua elezione era effettuata in base a un sistema di turnazione basato sull'anzianità di servizio. Al priore, che di fatto aveva l'incarico di direttore *pro tempore* del concerto, spettava l'incarico di decidere il programma delle esecuzioni dei musicisti capitolini, anche se, come si legge nelle *Costituzioni*, in caso di scelte giudicate inadeguate erano gli stessi musicisti a stabilire i brani: «che il priore debba eleggere le sonate, né alcuno gli contraddica sotto pena di tre giulii, ma non essendo adeguate al servizio che l'ellegga il concerto».<sup>116</sup> Il priore aveva anche il compito di segnalare le *puntature*, o multe, da comminare ai membri del complesso che non ne avessero rispettato il regolamento.<sup>117</sup>

All'inizio del secolo XVIII, il repertorio dei musicisti capitolini era ancora legato ai generi musicali più comunemente destinati ai complessi strumentali di epoca tardorinascimentale e barocca. Ad essere eseguiti erano sia brani in forma di danza stilizzata sia composizioni polifoniche imitative affini alla canzone o al ricercare, come risulta dalla raccolta delle *Sonate per il Campidoglio*, composte da Francesco Magini espressamente per il complesso dei musicisti capitolini.<sup>118</sup>

L'attività del Concerto era quotidiana. Il servizio che anzitutto i musicisti erano tenuti a svolgere era quello di accompagnare i pasti, consueti o straordinari, dei Conservatori e del Priore, nonché di suonare durante le udienze mattutine del Senato. I musicisti dovevano anche essere presenti anche in occasione di visite pontificie o di occasioni particolarmente solenni. Inoltre, numerose volte al mese essi dovevano prender parte alla cerimonia dell'offerta del calice e delle torce da parte del Senato alle diverse chiese romane. Durante queste occasioni un particolare membro del complesso aveva l'obbligo di suonare l'organo della chiesa a cui il Senato faceva l'offerta. Si trattava della figura del trombone-organista, carica ricoperta da Andrea Basili nel 1732.

Un elenco delle numerose chiese che beneficiavano dell'offerta del Senato è contenuto in un testo a stampa pubblicato nel 1795,<sup>119</sup> nel quale si trova anche una *Istruzione per le sopradette chiese aggraziate della presentazione, o dono del calice, e torce da farsi dall'eccellentissimo Magistrato romano*, nella quale vengono descritte dettagliatamente le modalità dello svolgimento del cerimoniale, comprese le indicazioni relative alla musica da eseguirsi. Vi si legge infatti che le chiese riceventi l'offerta «devono prestare il comodo per il suono dell'istromenti del Concerto de' musicisti tromboni del Popolo romano, quali nella suddetta

---

<sup>116</sup> CAMETTI, *I musicisti di Campidoglio* cit., 1925, p. 102.

<sup>117</sup> La prassi delle puntature era un tratto comune dell'organizzazione di molte cappelle, e in particolare di quelle pontificie.

<sup>118</sup> Francesco Magini (Fano, 1668/70 - Roma, 1714), nonostante non fosse originario dell'Urbe, probabilmente grazie all'appoggio di papa Clemente IX, a partire dal 1701 era entrato a far parte del complesso capitolino come trombone-organista, incarico che mantenne fino alla morte, ricoprendo più volte la carica di priore. Sul frontespizio del manoscritto delle *Sonate per il Campidoglio*, conservato nella Biblioteca diocesana di Münster (D-MÜs SANT Hs 2436), Magini è indicato con il titolo di «maestro di cappella del Senatore e Conservatori di Roma». Cfr. S. FRANCHI, «voce» *Magini, Francesco*, DBI, LXVI, 2006.

<sup>119</sup> *Tabella delle chiese di Roma alle quali dal Senato romano si farà in avvenire in perpetuo ogni anno l'oblazione del calice e torce*, Roma, nella stamperia della rev. Canc. Apost., 1795.

messa devono fare le loro solite sinfonie».<sup>120</sup> Una descrizione della cerimonia dell'offerta del calice è fornita anche da Gaetano Moroni nel suo *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, in un pass relativo alle oblazioni che il Senato romano è solito fare «con calici e patene d'argento e torcie di cera alle chiese di Roma», nel quale viene descritto nel dettaglio il tipo di servizio musicale svolto dal Concerto:

Il Senato romano, allorché si porta a fare dette oblazioni od assistere a messe votive, viene ricevuto dagli ecclesiastici della rispettive chiese, e da uno in cotta riceve l'acqua benedetta coll'aspersorio, mentre suonano le campane e l'organo. [...] Il Senato fa suonare le proprie trombe nell'atto che smonta dalla carrozza e vi rimonta, nonché in quello dell'offerta.<sup>121</sup>

Tra le chiese fisse e perpetue che ricevevano l'offerta del calice viene indicata per tre volte Santa Maria in Aracoeli.<sup>122</sup> Nel 1732, al momento in cui Basili figura tra i musicisti capitolini, l'organista di questa chiesa, collocata sul colle del Campidoglio era, come si è detto, Tommaso Bernardo Gaffi, che ricopriva questo incarico dal 1710, anno in cui era stato nominato a vita organista del Senato e Popolo romano come successore di Bernardo Pasquini. Non è improbabile che l'ingresso di Basili nel complesso in qualità di trombone-organista sia stato favorito dal suo rapporto di discepolato con Gaffi. L'assunzione tra i musicisti capitolini era infatti di norma riservata ai nativi di Roma o ai cittadini romani. Per questo motivi nei documenti citati da Cametti, Basili viene definito «romano», nonostante provenisse da Città della Pieve.<sup>123</sup> Un dato difficile da stabilire è dove e in che momento il nostro autore abbia appreso a suonare la tromba spezzata:<sup>124</sup> se infatti è attestata in questi anni a Roma la sua abilità di esecutore alla tastiera, la sua presenza all'interno del complesso di fiati capitolino rappresenta l'unica testimonianza della sua attività di trombonista.

Probabilmente a metà degli anni '30, giunse a Roma in cerca di fortuna come cantante anche il fratello minore di Andrea, Placido Pasquale, nato a Città della Pieve nel 1709. Dall'atto di matrimonio, conservato nella già citata documentazione relativa alla cappellania laicale istituita da don Francesco Basili, risulta che il 29 aprile 1738 Placido Basili aveva sposato, nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina, Petronilla Felice Trabò.<sup>125</sup> La permanenza a Roma del fratello non si protrasse a lungo. Già nel 1739 si era trasferito con la moglie in Portogallo, al seguito dell'impresario Alessandro Paghetti,<sup>126</sup> dove rimase probabilmente fino alla morte.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>121</sup> G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da san Pietro sino ai giorni nostri*, Venezia, Tipografia Emiliana, XLVIII, 1840-1861, pp. 219-220.

<sup>122</sup> *Tabella delle chiese di Roma* cit., p. 3.

<sup>123</sup> CAMETTI, *I musicisti di Campidoglio* cit., pp. 131-132.

<sup>124</sup> La formazione di Basili come trombonista potrebbe risalire agli studi musicali svolti a Città della Pieve.

<sup>125</sup> Archivio diocesano di Città della Pieve, *Cappellanie e benefizi*, Cappellania Basili.

<sup>126</sup> Cfr. M. C. DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 18-19. Placido e Petronilla ebbero un figlio, Alessandro, nato intorno al 1739, che divenne a sua volta cantante. A partire dal 1740 i coniugi si separarono e Placido si trasferì nella città di Porto, dove risulta ancora residente nel 1766. Le cronache riferiscono che Petronilla Trabò, nota anche come Petronilla Trabò Brasili (storpiatura del cognome del marito), sia stata una delle amanti di re João V del Portogallo. Cfr. J. DANTAS, *O amor em Portugal no século XVIII*, Porto, Livraria Chardron, 1917, pp. 238-241. Ringrazio Paolo Basili per avermi segnalato queste notizie su Placido Basili.

## 6. Un allievo inglese

Intorno alla fine degli anni '30, Basili ebbe tra i suoi allievi Robert Price,<sup>127</sup> un giovane *gentleman artist* che stava compiendo l'esperienza del *grand tour* italiano.<sup>128</sup> Personalità influente nella vita culturale inglese a metà del secolo XVIII, Price era un raffinato dilettante di pittura e disegno, nonché di recitazione e musica. Conosceva l'italiano e il francese, perfezionati durante gli anni di permanenza nel Continente. Dopo essere passato per Torino e Firenze, Price si era stabilito per qualche tempo a Roma per studiare pittura con Giovanni Battista Busiri.<sup>129</sup> Qui aveva fatto conoscenza di altri turisti inglesi, tra i quali Benjamin Stillingfleet,<sup>130</sup> con il quale strinse una duratura amicizia e collaborazione. Quest'ultimo tracciò un ritratto letterario dell'amico, nel quale, dopo aver messo in luce la perizia e le doti di Price nel campo delle arti figurative, ne espone le qualità come musicista:

«La stessa predisposizione alla musica, sostenuta dalla medesima perseveranza, sagacità e giudizio, lo rese non meno eminente in quest'arte sorella. Mentre era a Roma, studiò composizione con Andrea Basili, uno dei più importanti maestri italiani. Alcune delle sue opere, eseguite in pubblico, furono accolte con favore dai migliori critici; ma molte altre, alcune di qualità superiore, giacciono ancora sconosciute fra le sue carte. Le sue arie erano molto delicate ed espressive e, così come i suoi assoli e terzetti, sono state composte in

---

<sup>127</sup> Robert Price (Yazor, 13 maggio 1717 – ivi, settembre 1761) discendeva da una famiglia appartenente alla nobiltà inglese dello Herefordshire, che possedeva a Yazor la tenuta di Foxley. Suo padre, Uvedale Tomkins Price (Yazor, 17 settembre 1685 – Bath, 17 marzo 1764) era membro del parlamento britannico. Per le informazioni biografiche riguardanti Robert Price cfr. W. COXE, *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*, London, Bulmer, 1799, p. 44-46; *Literary life and select works of Benjamin Stillingfleet*, a cura di W. Coxe, London, Nichols, 1811, II, pp. 169-182; J. DEBRET, *Baronetage of England, Revised, Corrected and Continued by George William Collen Esq.*, London, Pickering, 1811, p. 452; O. E. DEUTCH, *Handel: A Documentary Bibliography*, London, Black, 1955, pp. 528-529; F. I. MCCARTHY, *Some Newly Discovered Drawings by Robert Price of Foxley*, «National Library of Wales Journal», XIII, 1964, p. 289-294; J. C. KASSLER, *The Science of Music in Britain, 1714-1830: A Catalogue of Writings, Lectures and Inventions*, New York, Garland, 1979, II, pp. 856-857; G. BEEKS, *Memoirs of the Reverend John Mainwaring: Notes on a Handelian Biographer*, in *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*, a cura di T. J. Mathiesen e B. V. Rivera, Stuyvesant, Pendragon, 1995, pp. 79-102: 91-94; J. S. ROWLINSON, «Our Common Room in Geneva» and the Early Exploration of the Alps of Savoy, «Notes and Records of the Royal Society of London», LII, 1998, pp. 221-235; J. C. KASSLER, «voce» Price, Robert, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., London, MacMillan, 2001, XX, pp. 316-317; S. WOLLENBERG, *Malchair of Oxford and his Collection of 'National Music'*, in *Music in the British Provinces, 1690-1914*, a cura di R. Cowgill e P. Holman, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 151-162: 153-154; C. WATKINS - B. COWELL, *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque*, Woodbridge, Boydell, 2012, p. 15.

<sup>128</sup> Sulla datazione del soggiorno italiano di Price le notizie sono discordanti. Secondo Jamie Croy Kassler, Price sarebbe stato allievo di Andrea Basili prima del 1737, per poi partire l'anno successivo per Ginevra, mentre secondo Wollenberg, Watkins e Cowell il suo viaggio in Italia si sarebbe svolto tra il 1738 e il 1741. Cfr. KASSLER, «voce» Price, Robert, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 316; WOLLENBERG, *Malchair of Oxford and his Collection of 'National Music'* cit., p. 153; WATKINS - COWELL, *Uvedale Price (1747-1829)* cit., p. 15.

<sup>129</sup> Giovanni Battista Busiri (Roma, 1698 - ivi, 28 agosto 1757), conosciuto anche con il soprannome di Titta, o Tittarella, si era reso noto soprattutto come autore di paesaggi e vedute di Roma, molto apprezzate dai turisti stranieri in visita alla città, e in particolare dagli inglesi.

<sup>130</sup> Benjamin Stillingfleet (Wood Norton, 1702 - Londra, 1771), naturalista, botanico, poeta e dilettante di musica, pubblicò in inglese un commentario analitico sul *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova, 1754) di Giuseppe Tartini dal titolo *Principles and Power of Harmony* (Londra, 1771).

stile italiano. Le sue opere mostrano una profonda conoscenza delle regole dell'arte, e il suo gusto e il suo penetrante giudizio appaiono chiaramente dal suo confronto tra la musica italiana e tedesca, che è stato pubblicato nella vita di Händel, e redatto su richiesta dell'ingegnoso autore di essa. Essendo molto affascinato dal lavoro di Rameau, e altrettanto disgustato dalla complicatezza del suo stile e del suo metodo, egli ha elaborato un conciso trattato, per esporre il sistema di un autore che per primo ha dedotto le regole della musica da alcuni semplici principi, espletando il suo compito con non minor chiarezza che correttezza. Questa approfondita conoscenza dei fondamenti era per lui una guida sicura nelle sue composizioni, e gli permetteva di giudicare con un solo sguardo le composizioni altrui, e di correggere i difetti, anche delle più complesse armonie. Di questo sono stato testimone in molte occasioni, così come della sua attenzione a non ammettere alcuna nota superflua nelle parti principali o in quelle secondarie; un difetto del quale i più grandi compositori sono spesso colpevoli. Pertanto molte delle sue composizioni, per armonia, modulazione, ed espressione, possono essere giustamente essere comparate con quelle dei migliori maestri italiani. Il violino era il suo strumento preferito; egli eccelleva nell'espressione, l'anima della musica, anche se ricercava quella brillantezza di esecuzione che attira gli osservatori superficiali.<sup>131</sup>

Non è possibile stabilire con esattezza l'inizio e la durata del periodo di studi svolto da Price sotto la guida di Andrea Basili, sebbene la sua conclusione vada certamente collocata entro la fine del marzo 1740, prima della partenza di Basili da Roma. Al pari del dato cronologico, rimane ignoto anche il contenuto delle lezioni. È possibile supporre che il nostro autore abbia seguito la traccia degli studi da lui svolti con Tommaso Bernardo Gaffi, basato su un impianto metodologico in cui lo studio del contrappunto si integra con quello del basso continuo, e si sia servito del già citato manoscritto delle *Notizie essenziali di musica*. Le opere musicali rimaste attribuite a Price, lasciano supporre che il suo principale interesse fosse rivolto alla musica operistica e a quella strumentale, il che lascia supporre che la sua

---

<sup>131</sup> B. STILLINGFLEET, *Character of Robert Price Esq.*, in *Literary Life and Select Works of Benjamin Stillingfleet* cit., pp. 171-173: «The same inclination to Music, assisted by the same perseverance, sagacity and judgement, made him no less eminent in this sister art. When at Rome, he studied composition under Andrew Basili, one of the most notable masters of Italy. Some of his works, which have been communicated to public, were much approved by the best judges; but many more, and some of a higher kind, still remain unknown among his papers. His songs were remarkably delicate and expressive, and, as well as his solos and trios, were composed in the Italian style. His works display a profound knowledge of the rules of art, and his taste and discriminating judgement will appear from his comparison of the Italian and German music, which was published in the life of Handel, and drawn up at the request of the ingenious author. Being much pleased with the work of Rameau, and equally disgusted with the perplexities of his style and method, he drew up a concise treatise, to exhibit the system of an author who first deduces the rules of music from few simple principles, and he performed his task with no less perspicuity than correctness. This accurate knowledge of principle was both a sure guide in his own composition, and enabled him at one view to judge of the compositions of others, and to rectify the defects, even of the most complicated harmony. Of this I have seen many instances, as well as of his attention to admit no unmeaning notes into the principal or under parts; a fault of which the greatest composers are often guilty. Hence many of his songs, for harmony, modulation, and expression, may be justly compared with those of the best Italian masters. The violin was his favourite instrument; and he excelled in expression, the soul of music, though he wanted that brilliancy of execution which attracts superficial observers».

formazione con Basili possa aver proseguito in tale direzione, piuttosto che in quella della musica ecclesiastica.<sup>132</sup>

Che un *gentleman* inglese, nel corso del suo viaggio di formazione a Roma, abbia deciso di studiare composizione con Basili è indice del fatto che il nostro autore aveva ormai acquisito una certa notorietà come didatta nella vita musicale dell'Urbe.<sup>133</sup> Da un passo della sezione dei *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* di John Mainwaring attribuito a Price,<sup>134</sup> traspare la frequentazione della Scuola romana e della mitologia palestriniana connessa allo studio del contrappunto osservato, elementi che potrebbero essere ricollegati ai suoi studi con Basili. Nel tratteggiare un quadro storico dell'evoluzione e della decadenza della musica italiana, Price afferma infatti:

L'antica musica, come era ai tempi del Palestrina e di quegli eccellenti compositori in stile ecclesiastico, era eseguita da numerose voci: l'armonia era piena e variata; gli effetti erano prodotti mediante l'abile uso delle fughe e delle attraverso tutte le parti. Questo esige una grande bravura nella musica, e non minore genio: così che in quel tempo nessuno poteva dichiararsi compositore senza una profonda conoscenza delle regole della composizione.<sup>135</sup>

Un altro possibile tratto derivante dalla lezione di Basili parrebbe essere adombrato dall'impiego, poche righe dopo il passo citato, dell'espressione «art of modulating», che nella traduzione italiana è stata resa con «arte di ben modulare».<sup>136</sup> Questa espressione, utilizzata per indicare la musica nel suo complesso, deriva dalla definizione agostiniana della musica come *scientia bene modulandi*,<sup>137</sup> e si ritrova, in forma di esergo, in tre delle principali opere teorico-didattiche manoscritte di Basili.<sup>138</sup>

---

<sup>132</sup> A Robert Price sono attribuite tre arie: *Aspri rimorsi* (1743), scritta per l'opera *Temistocle* di Niccolò Porpora, su libretto di Zeno; *La destra ti chiede* (1755), per il *Demofoonte* di Niccolò Jommelli, su libretto del Metastasio; *Se mai turbo* (1756), per il pasticcio *Alessandro nell'Indie*, sempre su libretto del Metastasio. Inoltre sei sonate per due violini e basso continuo (ca. 1760). Cfr. *Literary life and select works of Benjamin Stillingfleet* cit., p. 172; KASSLER, "voce" Price, Robert, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., p. 316.

<sup>133</sup> Meno sostenibile appare la collocazione di Basili, che Stillingfleet forse ebbe occasione di conoscere grazie a Price, tra i principali musicisti italiani. Nel delineare il profilo biografico dell'amico, Stillingfleet era probabilmente mosso dall'intento di nobilitarne il percorso di istruzione musicale, e dalla volontà di radicarne la produzione musicale nell'ambito della stile italiano.

<sup>134</sup> Sulla collaborazione di Price, e forse anche di Stillingfleet, all'opera biografica di Mainwaring, cfr. BEEKS, "Memoirs" of the Reverend John Mainwaring: Notes on a Handelian Biographer cit., pp. 91-94.

<sup>135</sup> *A comparison of German and Italian Music*, in J. MAINWARING, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel: To Which Is Added a Catalogue of His Works and Observations upon Them*, London, Dodsley, 1760, pp. 168-169: «The old music such as it was in the time of Palestrino [*sic*], and those excellent composers in the church style, was performed by a number of voices: the harmony was full and varied; and the effects were produced by the able management of their fugues and imitations through all the parts. This required great skill in music, as well as genius: so that at that time no man could set up for a composer, without a very profound knowledge of the rules of composition»; traduzione italiana tratta da J. MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel: con l'aggiunta di un catalogo delle sue opere e di osservazioni su di esse: con un'appendice storico critica*, a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 1985, p. 63.

<sup>136</sup> MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Händel* cit., p. 63.

<sup>137</sup> AGOSTINO, *De Musica* (I, 2, 2), traduzione italiana a cura di M. Bettettini, Milano, Rusconi, 1992, p. 90.

<sup>138</sup> Cfr. *Musica prattica* (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1), c. 1r, *Elementi musicali teorici e pratici* (I-Rn, Fondo Gesuitico, Ges. 128), c. 2r, *Elementi di Musica* (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2), c. 5r. A conferma dell'importanza di questa citazione nell'insegnamento del nostro autore, l'espressione compare



Anche l'interesse di Price per la teoria musicale è forse un'ulteriore aspetto che fu favorito degli studi con il nostro autore. A Price sono attribuiti due trattati, attualmente considerati dispersi, descritti da COXE con queste parole: «il primo contiene una breve ma scientifica investigazione dei principii dell'armonia, il secondo un'applicazione di questi principi alla pratica della composizione».<sup>139</sup> A questi va aggiunto il testo citato da Stillingfleet, derivante da una volgarizzazione inglese di un'opera teorica di Rameau.<sup>140</sup>

Punto di contatto tra Basili e Price potrebbe infine essere stato il comune interesse per la pittura, arte della quale il nostro autore si diletto per tutta la vita. Forse proprio dalla comune frequentazione dell'ambiente artistico romano nacque la conoscenza fra i due, prima che il loro rapporto divenisse quello tra maestro e allievo.



Ritratto di Robert Price, probabilmente da un originale di Thomas Gainsborough (1727-1778).<sup>141</sup>

## 7. Due caricature di Pier Leone Ghezzi

Risalgono all'ultimo anno romano di Andrea Basili le due caricature di Pier Leone Ghezzi.<sup>142</sup> Dall'analisi di questi ritratti si ricavano numerose informazioni sull'attività musicale svolta a Roma dal nostro autore prima della partenza per Loreto.

---

anche in un trattatello musicale di Antonio Mencarelli, che fu allievo di Andrea Basili a Loreto. Cfr. A. MENCARELLI, *Scuola di Musica tutta uniforme nel solfeggio alla lettura delle sette chiavi*, Loreto, Sartori, 1789, p. v.

<sup>139</sup> COXE, *Literary life and select works of Benjamin Stillingfleet*, London, Nichols and son, 1811, p. 172, nota.

<sup>140</sup> Secondo Kessler, l'opera di Rameau alla quale Price fece riferimento è da identificare con la *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (Parigi, 1750). Cfr. KASSLER, *The Science of Music in Britain* cit., II, pp. 856. Anche Stillingfleet si dedicò alla teoria musicale, pubblicando il volume *Principles and power of harmony* (Londra, 1771), un commento analitico al *Trattato di musica* (Padova, 1754) di Giuseppe Tartini,

<sup>141</sup> Cfr. COXE, *Literary life and select works of Benjamin Stillingfleet* cit., p. 168.

<sup>142</sup> Pier Leone Ghezzi (Roma, 28 giugno 1674 - ivi, 6 marzo 1755), pittore e disegnatore romano noto soprattutto come caricaturista. Figura di artista poliedrico, fa un esponente di rilievo della vita culturale romana della prima metà del secolo XVIII. Su Pier Leone Ghezzi, e in particolare sulle sue caricature legate al mondo musicale cfr. P. PETROBELLI, *Caricature Gaspariniane*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre - 1° ottobre 1978), a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 163-166; ID., *Il mondo del teatro in musica nelle caricature di Pierleone Ghezzi*, in *Le muse galanti* cit., pp. 109-118; ID., *On Reading Musical Caricatures: Some Italian Examples*, «Imago Musicae»:

Pier Leone Ghezzi, discendente da una famiglia di artisti di origine marchigiana, era stato iniziato all'arte pittorica dal padre Giuseppe. A Roma, la famiglia Ghezzi aveva raggiunto all'inizio del secolo XVIII una solida posizione sociale, intessendo relazioni con esponenti degli ambienti più in vista della nobiltà e della borghesia. Pier Leone frequentava assiduamente le case patrizie, ove intratteneva rapporti con personalità di spicco della cultura e dell'arte, dalle quali era tenuto in grande considerazione per le sue ampie conoscenze in campo pittorico nonché per la vastità dei suoi interessi. Ebbe rapporti di amicizia, oltre che di lavoro, con le influenti famiglie degli Albani e dei Falconieri, per le quali realizzò numerose opere, ritratti ed affreschi. Oltre alla pittura e al disegno, si dedicò alla ricerca archeologica, dilettandosi anche nel campo della poesia e in quello della musica. Quest'ultima rappresentò per Pier Leone Ghezzi non soltanto un'attività episodica, ma una passione che coltivò durante tutta la vita. Come nota infatti Rostirolla, egli

non fu soltanto un appassionato ascoltatore e organizzatore di eventi musicali, ma ebbe anche una conoscenza teorica e pratica di quest'arte avendo praticato il clavicembalo e il contrabbasso, con tutta probabilità la chitarra e forse anche qualche altro strumento ad arco o a fiato (violino e flauto).<sup>143</sup>

Nella sua abitazione Ghezzi organizzava ritrovi musicali, ai quali prendevano parte alcuni tra i più importanti musicisti italiani e stranieri presenti, avendo così modo di fare la conoscenza diretta dei principali protagonisti della vita musicale romana del tempo. Di molti di essi, con vero e proprio spirito documentario, lasciò un prezioso ritratto attraverso le sue caricature, che, lungi dall'essere semplici disegni, hanno quasi il valore di una cronaca. Osserva ancora Rostirolla:

Pier Leone Ghezzi fu uno di quei fortunati musicofili che, grazie alla sua professione, alla sua posizione sociale e ai suoi interessi eruditi collimanti con quelli del ceto dominante, riuscì ad entrare in un circuito piuttosto privilegiato anche dal punto di vista musicale. In tal modo ebbe la possibilità di conoscere e ascoltare proprio in quei luoghi aristocratici e altoborghesi, che gli commissionavano quadri, affreschi e decorazioni, molti musicisti professionisti e dilettanti, che egli, fin dal 1700, cominciò a ritrarre nel suo personalissimo stile.<sup>144</sup>

Con la sua opera Ghezzi determinò una svolta del genere caricaturale, già ampiamente frequentato dagli artisti del secolo XVII. In Ghezzi, come nota Zampetti, «la caricatura è intesa come un momento conclusivo di una attenta analisi della verità, attraverso la quale

---

International Yearbook of Musical Iconography», II, 1985, pp. 135-142; A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo, ILA Palma, 1985; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, IV: *dal Barocco all'Età moderna*, Firenze, Nardini, 1991, pp. 69-85; M. CIPRIANI, *L'ironia come metodo interpretativo della realtà nelle caricature di Pier Leone Ghezzi*, in *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 25-59; G. ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi (1708-1744)*, Milano, Skira, 2001; ID., *Musicisti della scuola napoletana nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVIII, 2004, pp. 311-340.

<sup>143</sup> ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale* cit., p. 13.

<sup>144</sup> *Ibid.*

l'arguzia, l'intelligenza, lo spirito di osservazione si assommano per esprimere con vivacità l'essenza più vera della propria verità nascosta».<sup>145</sup> La caricatura quindi rappresenta per Ghezzi un modo per osservare e conoscere la realtà che lo circonda, e in particolare la società romana del tempo, che egli osserva con curiosità, disincanto e acuto spirito critico. Se da un lato le figure di Ghezzi sono alterate nelle fattezze con intento dichiaratamente umoristico, dall'altro non c'è una marcata insistenza nel deridere il personaggio, le sembianze dei quali risultano dalla registrazione di piccole anomalie e deformazioni che non distruggono l'integrità della persona. Scrive ancora Zampetti:

Pier Leone Ghezzi non ha scopi sociali, non è legato a problemi umanitari o di critica, ma è mosso solo da un insaziabile interesse verso il mondo che lo circonda, verso i personaggi che incontra, che, con composta ironia, cerca di interpretare e illustrare. Infatti le caricature hanno quasi sempre un commento, una annotazione, o una osservazione atti a completare o evidenziare le caratteristiche del personaggio rappresentato, che quasi sempre è parte viva del mondo romano, anche di altissimo livello.<sup>146</sup>

Il vastissimo corpus delle caricature realizzate da Ghezzi, in gran parte raccolto e organizzato dallo stesso autore, è oggi conservato in diversi musei e biblioteche. Tra le 3584 caricature oggi note, 370 sono quelle che ritraggono esponenti del mondo musicale. Dal punto di vista formale, i ritratti solitamente mostrano un personaggio singolo (infrequente è la rappresentazione di scene di gruppo) posto in primo piano, il più delle volte in piedi. Sul fondo è sempre segnata la linea di orizzonte, mentre le figure poggiano su un tracciato di linee parallele. Generalmente nel disegno viene esplicitato il ruolo ricoperto dal personaggio o la sua professione, mediante la raffigurazione di oggetti o azioni caratterizzanti (ad esempio pennelli e tele per un artista). La tecnica usata è sempre la stessa: penna e inchiostro bruno, raramente la sanguigna. Tranne in pochi casi, i disegni sono sempre corredati da lunghe iscrizioni che completano la rappresentazione grafica con la narrazione di fatti e circostanze della vita del personaggio raffigurato. In molti casi, inoltre, Ghezzi integrò in diversi momenti i dati registrati nelle didascalie per inserirvi fatti accaduti successivamente all'esecuzione dei disegni.

Le due caricature di Andrea Basili sono collocate all'interno di uno degli otto codici nei quali Ghezzi stesso raccolse e sistemò 1338 ritratti caricaturali imponendo ad essi il titolo di *Mondo novo*. Questi codici fanno parte del fondo Ottoboniano Latino, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Similmente alla maggior parte delle altre caricature, anche quelle di Basili mostrano al contempo un intento documentario e bonariamente burlesco, e sono accompagnate da didascalie contenenti notizie sul nostro autore. Come si è detto, Pier Leone Ghezzi era molto selettivo e critico, verso i soggetti rappresentati, come si evince da alcune sue caustiche annotazioni; tuttavia, non riserva a Basili osservazioni o giudizi mordaci, ma semplicemente parole di elogio. Questo dato attesta probabilmente che la personalità del nostro autore non dovette essere caratterizzata da tratti notevoli, tali da

---

<sup>145</sup> ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche* cit., p. 74.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 73.

rendere necessaria una loro annotazione da parte di un osservatore d'eccezione quale fu Ghezzi.



Pier Leone Ghezzi, ritratto a mezzo busto di Andrea Basili.<sup>147</sup>



Pier Leone Ghezzi, ritratto di Andrea Basili durante una lezione di canto (22 marzo 1739).<sup>148</sup>

<sup>147</sup> I-Rvat, Ottob. Lat. 3116, c. 164v.

<sup>148</sup> I-Rvat, Ottob. Lat. 3117, c. 112r.

I due disegni appaiono strettamente connessi.<sup>149</sup> Il primo, che ci consegna il ritratto a mezzo busto del nostro autore, è evidentemente stato utilizzato come punto di partenza del secondo. La presenza di un doppio ritratto non è infrequente. È noto infatti che il metodo di lavoro seguito da Ghezzi nella preparazione delle sue caricature fosse distinto in fasi successive.<sup>150</sup> La prima caricatura ritrae Andrea Basili a mezzo busto di profilo. Il disegno non riporta la data, ma precede probabilmente di poco il seguente, del 20 marzo 1739. Come si è già osservato, non sono presenti tratti particolarmente caricati nella raffigurazione. Il volto appare statico, senza particolari caratteristiche espressive a parte un tenue sorriso appena accennato. Basili porta capelli incipriati e codino, una tipica acconciatura dell'epoca. La didascalia comprende due annotazioni consecutive in inchiostro differente. Nella prima, scarsamente leggibile, Ghezzi ha indicato il nome e le qualità principali della professione musicale del nostro autore: «Il signor don Andrea bravissimo sonator di cembalo, e compositore». Nella seconda viene menzionata la nomina a maestro di cappella della Santa Casa e il conseguente trasferimento a Loreto: «Et andiede per maestro di cappella a Loreto l'anno 1740».

Nella seconda caricatura la figura di Basili, chiaramente derivata dal disegno precedente, appare nella sua interezza. Attraverso questo disegno, Ghezzi ha voluto fissare graficamente quella che probabilmente era una delle attività principali svolte a Roma da Basili, quella di insegnante privato di canto. Numerosissime sono le caricature di musicisti e cantanti d'opera realizzate da Ghezzi, mentre solo in un'altra occasione, oltre a questa citata di Andrea Basili, il disegnatore ritrae una scena legata all'attività di insegnamento del canto a dei bambini.<sup>151</sup> Si tratta dunque di una preziosa documentazione grafica che permette di ricostruire l'atmosfera delle scuole private di musica del primo Settecento. Il nostro autore appare vestito in modo abbastanza usuale per il tempo: una marsina lunga, sotto la quale si intravedono la sottomarsina e una camisola; calzoni sopra il ginocchio e calzettoni; scarpe a tacco basso con fibbie. Nella mano sinistra Basili regge un cappello a falde larghe. Intorno a lui stanno tre giovanissimi allievi, una bambina e due fanciulli di età inferiore, vestiti con semplici abiti d'uso domestico. L'abbigliamento porterebbe a ritenere che la loro estrazione sociale fosse media. È interessante rilevare la particolare cura posta da Ghezzi nel disegnare i volti dei discepoli di Basili, per nulla caricaturali. I tre allievi sono ritratti nell'atto di

<sup>149</sup> Entrambe le caricature di Basili sono realizzate su carta bianca, utilizzando penna e inchiostro bruno. Cfr. ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale* cit., pp. 369-370, nn. 199, 200.

<sup>150</sup> Il metodo di lavoro seguito di Pier Leone Ghezzi è descritto da Pierluigi Petrobelli: «Il bisogno di definire in termini documentari il personaggio ritratto non si esaurisce al momento della realizzazione della caricatura; in realtà, le diverse fasi attraverso le quali l'attenzione dell'artista è rivolta a questi suoi disegni si possono riassumere schematicamente: a) schizzo del profilo del personaggio, accompagnato da breve didascalia datata subito dopo l'incontro; b) esecuzione del ritratto a figura intera, e stesura della didascalia che specifica le caratteristiche della persona, le circostanze dell'incontro e la data di redazione del disegno; c) registrazione della morte del personaggio». Cfr. PETROBELLI, *Il mondo del teatro in musica nelle caricature di Pierleone Ghezzi* cit., p. 110.

<sup>151</sup> L'altro disegno, datato 8 agosto 1743, mostra una lezione di canto impartita da Gaetano Franzaroli (*ante* 1700 - *post* 1756) a due bambine. Nella didascalia si legge: «Il signor Franzaroli organista della chiesa dei Padri della Madalena di Roma; prima fu organista di Santo Spirito, et è un uomo di talento assai particolare, et per sonar di capriccio non ha l'eguale. Compone anche di musica et ha fatti e fa moltissimi allievi, e per insegnare è assai particolare per la flemma che ha». I-Rvat, Ottob. Lat. 3118, c. 170. Cfr. ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale* cit., n. 261.

cantare, come si evince dalla posizione della bocca e delle labbra. Tra le loro mani sono due spartiti, il primo in mano alla bambina e il secondo al più alto dei due fanciulli, che probabilmente leggono e cantano insieme la stessa parte. Si tratta forse di un esercizio di un solfeggio a due voci. Lo sguardo degli allievi non è però rivolto allo spartito ma alla mano del maestro che scandisce il tempo. Il volto di Basili, come nel precedente disegno a mezzo busto, è posto di profilo. Lo sguardo impassibile non è rivolto verso i giovani allievi, che sembra distrattamente dirigere con la mano destra, ma davanti a sé. Come nota Rostirolla, colpisce «il contrasto esistente tra il disegno di Basili, assai rigido, e la spontaneità e vitalità dei tre fanciulli».<sup>152</sup> Similmente alla caricatura precedente, anche la didascalia di questo disegno è stata redatta in due momenti successivi. Nella prima annotazione, che risale presumibilmente alla data di realizzazione, si legge: «Don Andrea Basili maestro di cappella e de' ragazzi, fatto da me cav. Ghezzi alli 20 marzo 1739». La qualifica assegnata al nostro autore non è accompagnata da indicazioni relative al luogo di servizio. Ciò lascia supporre che Basili fosse aggregato alla Congregazione dei musici di santa Cecilia come maestro di cappella ma che non esercitasse al momento in alcuna istituzione ecclesiastica. L'interessante specificazione aggiuntiva «e de' ragazzi» sembra invece un riferimento all'attività di insegnante di canto svolta da Basili. Il titolo corrisponde inoltre a quello di *magister puerorum*, attribuito al nostro autore durante il servizio svolto nella cattedrale di Tivoli dal novembre 1728 al dicembre 1729, durante il quale, come si è detto, fu incaricato, come i suoi predecessori, anche della formazione dei fanciulli cantori.

I dati forniti dai disegni di Ghezzi permettono di stabilire che negli anni trascorsi a Roma dopo la parentesi tiburtina, Basili fu attivo come esecutore, distinguendosi per la sua maestria alla tastiera esibita nell'ambito di private esecuzioni all'interno di alcuni ristretti circoli musicali. Ma è probabilmente l'insegnamento del canto l'aspetto più caratterizzante della professione svolta in questo periodo dal nostro autore, a beneficio dei rampolli della colta borghesia romana. A partire dal secondo quarto del secolo XVIII, aveva iniziato a crescere nell'Urbe il numero dei dilettanti di musica appartenenti alle classi sociali medio-alte. Probabilmente in questo ambiente Ghezzi conobbe personalmente Basili e ne tracciò un vivido ritratto.

Il tentativo compiuto dal nostro autore di intessere rapporti con gli esponenti della nobiltà romana e con la vita musicale dell'*élite* cittadina è attestato, oltre che dal già citato intermezzo *Alfeo pedante*, anche dalla cantata *Per la felice nascita del primogenito dell'illustrissima signora marchesa d. Anna Maria Corsini Bichi*, risalente al 1739.<sup>153</sup> Si tratta dell'ultima composizione di Basili del periodo romano di cui sia giunta notizia, della quale solo il testo, dell'abate Deci, si è conservato.<sup>154</sup> L'azione mette in scena tre interlocutori, il Valore, la Virtù e la Bellezza, che si contendono la cura e la protezione del fanciullo neonato al fine di garantirgli un prospero avvenire. Anna Maria Corsini aveva sposato, il 13 febbraio 1723, il marchese Francesco Bichi di origine senese e a celebrare le nozze era stato lo zio della

<sup>152</sup> ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale* cit., p. 370.

<sup>153</sup> *Per la felice nascita del primogenito dell'illustrissima signora marchesa d. Anna Maria Corsini Bichi. Musica del sig. d. Andrea Basili*, Roma, Zempel, 1739: I-Vc, Torrefranca 2957; I-Fn, Mus. Rari o.22/39.

<sup>154</sup> Non è stato possibile reperire informazioni biografiche sull'autore del testo poetico.

sposa, il cardinale Lorenzo Corsini.<sup>155</sup> Nel suo viaggio in Italia, Charles de Brossens aveva incontrato la marchesa Corsini Bichi, della cui piacevole conversazione erudita conservò memoria.<sup>156</sup> Similmente all'intermezzo *Alfeo pedante*, anche questa cantata nasce da un'occasione celebrativa che mostra ancora una volta la volontà di Andrea Basili di entrare sotto l'ala protettrice di una nobile famiglia romana, quella dei Corsini, nel tentativo probabilmente di consolidare la propria rete di contatti nell'ambito della committenza musicale romana e conseguentemente la propria attività professionale. Sforzi che non ebbero seguito e che verranno interrotti, come si dirà, dal trasferimento a Loreto a seguito del superamento del concorso per il posto di maestro di cappella della S. Casa, evento che cambiò completamente la vita del nostro autore.

## 8. Il concorso per la cappella di Loreto

Secondo quanto attestato dagli atti matrimoniali conservati nell'Archivio della Santa Casa, nel marzo del 1740, dopo quindici anni di permanenza, se si eccettua la breve parentesi tiburtina, Basili lascia Roma per trasferirsi a Loreto.<sup>157</sup> A seguito della morte di Geminiano Giacomelli,<sup>158</sup> avvenuta il 25 gennaio dello stesso anno, si era reso vacante il posto di maestro di cappella della basilica della Santa Casa e, su indicazione della Congregazione lauretana, era stato indetto un pubblico concorso per individuarne il successore. Si tratta dell'unica occorrenza di una tale procedura nella storia della cappella musicale di Loreto. Basili risultò vincitore e assunse immediatamente l'incarico.

Sulle modalità di svolgimento dell'esame, tenutosi probabilmente nel febbraio del 1740, ci sono pervenute cinque diverse testimonianze. Ciascuna di esse è mossa da scopi differenti nel fissare la memoria questo evento, che dovette suscitare una certa impressione sui contemporanei, tanto da essere considerato degno di memoria. Nello stesso tempo esse forniscono alcuni interessanti elementi relativi alla recezione della figura di Basili nei decenni immediatamente successivi alla morte.

La prima, in ordine cronologico, è contenuta in una aggiunta alla didascalia posta in calce al ritratto caricaturale di Basili di cui si è detto nel paragrafo precedente, realizzato il 20 marzo 1739 da Pier Leone Ghezzi. In essa si legge:

<sup>155</sup> «Diario ordinario», num. 863, Roma, Chracas, 1723, pp. 3-4.

<sup>156</sup> L. NORCI CASANO DE AZEVEDO, *Lo specchio del viaggiatore: scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 45.

<sup>157</sup> I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, pos. *Basili Andrea*: «usque ad mensem Martii anni millesimi septingentesimi quadragesimi 1740 semper, ab continuo hac in alma Urbe moram tranxisse».

<sup>158</sup> Geminiano Giacomelli (Colorno, 28 maggio 1692 - Loreto, 25 gennaio 1740). Maestro di cappella di Loreto dal 22 agosto 1738 al 24 gennaio 1740. Dal 1° marzo 1719 al febbraio 1727 era stato maestro di cappella alla corte dei Farnese a Parma e, dal 27 marzo 1719, aveva ottenuto il medesimo incarico anche nella chiesa della Madonna della Steccata. Il 3 gennaio 1727 era passato alla chiesa di San Giovanni a Piacenza, dove venne nominato maestro di cappella a vita. Esercitò un'intensa attività di compositore presso i principali teatri d'Italia, senza però trascurare il servizio di corte. Soppressa nel 1732 per mancanza di fondi la cappella di San Giovanni, Giacomelli tornò a Parma, nella duplice posizione di maestro di cappella nella corte e alla Steccata, per rimanervi fino al 1737. Cfr. G. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921 p. 124; F. COLONNA, "voce" *Giacomelli Geminiano*, in DBI, LIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2000.

Il detto don Andrea fu fatto maestro di cappella di Loreto con 25 scudi il mese, e fu fatto per morte di Jacomelli, e fu fatto il concorso di molti maestri di cappella, et il detto don Andrea superò tutti, e partì di Roma per Loreto alli 20 marzo 1740.<sup>159</sup>

Ghezzi registra in primo luogo il dato socio-economico connesso all'esito della prova: il mutamento di status economico e la conseguente promozione sociale di Basili. Solo in seconda battuta compaiono i riferimenti alle circostanze relative all'indizione concorso e al suo esito. Infine, dato estremamente interessante, riporta la data esatta della partenza del nostro autore da Roma, informazione che conferma inoltre il rapporto di conoscenza personale che legava il pittore al musicista.

La seconda testimonianza, di mano di Basili stesso, è contenuta nella copia di una lettera da lui inviata ad un religioso conoscente di padre Martini e conservata oggi al Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna. Sul manoscritto non è indicata la data, ma in esso è riportato il *Canon alpha cum omega, bicinium, tricinium, quadricinium cum ditono, ac semiditono constat*, che il nostro autore afferma di aver recentemente composto allo scopo di inserirlo in un ritratto.<sup>160</sup> In un trattato manoscritto autografo di Basili, conservato nella Staatsbibliothek di Berlino, è incluso il medesimo canone con la data del 1° ottobre 1766.<sup>161</sup> La stessa composizione compare inoltre in una lettera di Basili a Gianandrea Bellini dell'ottobre 1766, preceduta da queste parole: «Ecco il canone che scriverò nella finta carta del mio ritratto. Se ne raggiungete lo scioglimento vedrete uno sforzo dell'arte».<sup>162</sup> Il riferimento è al ritratto di Andrea Basili realizzato dal pittore Carlo Magini, oggi conservato nella Sala del coro della Basilica di Loreto. Anche la redazione della lettera originale da cui è stata tratta la copia a cui ci riferiamo può dunque essere collocata tra gli ultimi mesi del 1766 e l'inizio del 1767. In essa è contenuta la descrizione dello svolgimento del concorso per il posto di maestro di cappella di Loreto. Basili scrive in prima persona, utilizzando la lingua latina.

Ad conferendum officium musicale coriphaei pro Sacrario Lauretano concursu edicto et sancitis duobus magistri Pittoni et Cannucciari iudicibus ad explorandas compositionibus pro eligendo candidato, divina providentia annuente, me subscriptum elegerunt; nam ab antiphonario excerptis novem notis vel signis musices solmisationis, hisque impositis omnibus ad concursum accessis, ut fugam octo vocibus realibus, statuto loco clausis, exararent; post diuturnum dictorum iudicum examen, haec mea, super alias, approbata fuit, quam oculis vestris fidelibus, sicuti optatis, subiicio ego Andrea Basili, qui, mea sententia, ut minimus omnium dico, quod per hanc, et quascumque alias, si bone sint, laus,

<sup>159</sup> I-Rvat, Ottob. Lat. 3117, c. 112r. ROSTIROLLA, *Il "Mondo novo" musicale* cit., p. 370, n. 200. La data della partenza di Basili da Roma indicata da Ghezzi è il 20 marzo 1740 e non il 21 marzo, come erroneamente trascritto da Rostirolla.

<sup>160</sup> I-Bc, DD.123/A: «gli trascrivo qui un canone a 4 che ultimamente ho fatto per porlo in un ritratto pittoresco che ha una carta in mano».

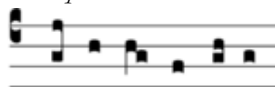
<sup>161</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basilj A. 2, cc. 43v-44r. La composizione è identica, nonostante il titolo sia leggermente differente: *Canon alpha cum omega bicinium tricinium et quadricinium constat*.

<sup>162</sup> I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, n.18. Nella lettera la composizione è indicata semplicemente come «canone a 4».



honor, et gloria sit sempre D.O.M, et S.S Virginis Marie.<sup>163</sup>

*Veni sponsa Christi*



Il testo probabilmente accompagnava l'invio della composizione con la quale Basili ottenne l'incarico, come lascia supporre l'espressione «haec mea». Si tratta della *Fuga in 8° tono plagale* sopra l'antifona *Veni, sponsa Christi*, della quale sono conservate numerose copie.<sup>164</sup> L'utilizzo della lingua latina per narrare un fatto biografico non è certamente un mero dettaglio, e rappresenta l'unica occorrenza nella produzione epistolare di Basili. La scelta del latino indica che il destinatario doveva essere in grado di leggerne e comprenderne il contenuto. Dal contenuto della missiva si evince che il nostro autore aveva ricevuto dall'interlocutore la richiesta di poter avere copia di alcune sue composizioni.

Vengono menzionati qui i nomi dei due esaminatori che giudicarono l'esito del concorso: Pompeo Cannicciari e Giuseppe Ottavio Pitoni. Il primo ricopriva nel 1740 il ruolo di maestro di cappella nella basilica di S. Maria Maggiore, una delle quattro basiliche papali di Roma. Il secondo, del quale Basili era stato probabilmente allievo, era allora maestro di cappella in S. Pietro in Vaticano. Si trattava in entrambi i casi di personalità di spicco nella Congregazione dei musici di santa Cecilia e avevano ricoperto più volte la carica di guardiano dei maestri di cappella. La descrizione del concorso sostenuto da Basili coincide sostanzialmente con la descrizione, che Girolamo Chiti scrisse a padre Martini, dell'esame per ottenere l'aggregazione al sodalizio ceciliano come maestro di cappella e per lo svolgimento dei concorsi alla direzione di cappelle musicali romane:

Io so di certo da Pitoni, e per antica inalterabile consuetudine, che Roma nell'esaminare li mastri di cappella in specie, e li concorsi fatti in Roma, è caminata e caminerà sempre con la proposta d'un'antifona in canto fermo, per vedere se l'esaminato conosce il suo dovere; regola dataci dal Palestrina, et osservata, come meglio di me sa Vostra paternità molto reverenda sì per le osservazioni d'Antimo Liberati, *etc. etc. etc.*<sup>165</sup>

La terza testimonianza relativa al concorso del 1740 comparve a stampa nella *Critica all'esame fatto dalla Signora Maria Rosa Coccia romana*, mordace opuscolo di Francesco Capalti,

<sup>163</sup> I-Bc, DD.123/A. Al termine del testo è riportato l'incipit dell'antifona *Veni, sponsa Christi* in notazione quadrata.

<sup>164</sup> Di questa composizione è conservata copia autografa nella Biblioteca "Mozzi Borgetti" di Macerata: I-MAC, mss. mus. 3.58, cc. 3r-7v. Le correzioni autografe apportate al titolo della composizione indicano numerosi ripensamenti da parte dell'autore: *Fuga in 8° Tono plagale in proporzione aritmetica* [correzione per sovrascrittura ad *armonica*] D.G.D. [in corrispondenza delle tre lettere maiuscole: 12:9:6] ~~secondo le costituzioni di Aristosseno~~ [cancellazione autografa] *della 3ª specie della diapente, della 3ª specie della diatessaron, e della 6ª specie della diapason secondo Tolomeo; posta in musica à 8 voci da d. Andrea Basili sopra l'antifona: Veni, Sponsa Christi; per il concorso della cappella di Loreto nel 1740.* Nel Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna sono conservate altre tre copie: I-Bc, DD.119 cc. 1r-9r, che contiene, oltre a quella di Basili, altre tre versioni dell'antifona (potrebbe trattarsi della copia degli elaborati di tutti i concorrenti all'esame del 1740); DD.121, cc. 7r-8v, nella grafia di Francesco Basili; DD. 122. Altra copia in I-Fc, B. 1664, *Fuga a 8 voci*.

<sup>165</sup> Cfr. lettera di G. Chiti a G. B. Martini del 6 settembre 1747, I-Bc I.011.129, SCHN 1342.

nel quale viene citata per esteso una lettera di Sante Pesci,<sup>166</sup> maestro di Maria Rosa Coccia, che, nel tentativo di difendere l'allieva e di contrastare le critiche rivolte ad essa da Capalti, inviò a questi una copia della fuga a 8 voci composta da Andrea Basili in occasione del concorso per il posto di maestro di cappella della Santa Casa di Loreto, additandola come modello esemplare di composizione nello stile a cappella della Scuola romana.<sup>167</sup> Da questa lettera, che riportiamo per esteso si ricavano ulteriori informazioni sul concorso sostenuto e vinto da Basili.

Eccellentissimo Signore

Ho sentito non ordinario piacere in leggere la lettera dell'Eccellenza vostra inviata, per intendere il suo lodevole trasporto alla soda intelligenza del vero, e stabilito modo di comporre con buon contrapunto in musica sulla traccia del canto fermo, e per contraccambiarlo con simil genere, le invio una composizione ad otto voci sul medesimo soggetto, e sulle medesime note stampate sull'antifonario, cioè sull'antifona *Veni, sponsa Christi*, ed *Hic vir despiciens mundum*, delle quali quella *Veni* fu lavorata da molti concorrenti qui in Roma nella Dataria apostolica per vacanza del maestro di cappella della S. Casa di Loreto; ed i Concorrenti mossi da pubbliche notificazioni affisse per la città lavorarono in una stanza dalle 15 fino ad un'ora di notte nella detta Dataria apostolica. Gli eminentissimi cardinali della Congregazione lauretana elessero per giudicare del merito di tali composizioni due antesignati di questo secolo nella nostra professione, cioè i signori Pompeo Cannicciari maestro di cappella di S. Maria Maggiore morto nel 1744 di anni 75, ed Ottavio Pitoni maestro di cappella di S. Pietro morto di anni 85 in circa nell'anno 1740, o 1741 in circa,<sup>168</sup> i quali giudicarono la migliore questa, che mando all'Eccellenza vostra composta, e copiata dal proprio originale di Andrea Basili morto da due anni circa, il quale perciò ottenne il suddetto posto: e tutto ciò seguì in sede vacante del sommo pontefice

---

<sup>166</sup> Sante Pesci (ca. 1712 - Roma, 3 settembre 1786) fu allievo di Pompeo Cannicciari e suo successore come maestro di cappella della basilica romana di S. Maria Maggiore.

<sup>167</sup> In merito alla *querelle* connessa all'aggregazione di Maria Rosa Coccia (Roma, 4 giugno 1759 - ivi, novembre 1833) alla Congregazione dei musici di santa Cecilia, si riporta, al netto di qualche errore di datazione, il commento che ne fece Gaetano Gaspari: «Avendo il Capalti udite gran cose sul sapere musicale della Coccia, cui tessè un *Elogio* Michele Mallio, stampandolo in Roma l'anno 1780, gli venne talento di veder alcune composizioni della giovane romana. Cadutogli sott'occhio l'esame da essa sostenuto nel 1774, conobbe che tutte quelle lodi eran derivate più dall'adulazione che dal vero merito del decantato saggio. Provò quindi con questa critica, che la risposta della fuga non era nelle corde del tuono prestabilito, e che vi aveano altre magagne: che il darsi alle stampe una fuga così lavorata era un disonorar la Scuola romana: e che la maggior colpa di cotale specie di scandalo proveniva da Santi Pesci precettore della Coccia. Infatti i maestri Casali e Carpani confessarono esser giustissime le censure del Capalti, e che passarono tal esame per finezza, essendo donna, e che mai supposero che detto esame si fosse stampato, e che ne provarono non poco rammarico nella sua pubblicazione. Il Casali e il Carpani furono degli esaminatori della Coccia. Santi Pesci, come maestro della giovane, l'intese male, e si protestò per Roma di voler difendere la sua scolaria, ma la cosa finì coll'inviar ch'egli fece al Capalti il 23 Dicembre 1780 una lettera, consigliandolo a mettere in silenzio cotal negozio, e mandandogli la composizione fatta in Roma da Andrea Basili sul canto fermo dell'antifona *Veni, sponsa Christi*, allorché del 1738 o 1739 i concorrenti alla Cappella di Loreto, subirono nella Dataria apostolica il loro esperimento. Ma anche sopra il lavoro di Basili trovò che dire il Capalti, abbenché corresse buona amicizia fra esso e quel maestro, che già da qualche tempo non era più fra' vivi»: G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna* cit., I, pp. 72-73. Su Maria Rosa Coccia cfr. A. GABRIELLI, *L'arte musicale in Velletri. Maria Rosa Coccia: musicista insigne*, Velletri, Stracca, 1915; C. FELICI, *Maria Rosa Coccia: maestra compositrice romana*, Roma, Colombo, 2004; M. CARUSO, *Ten Fugues Shed Light on an Old Debate*, «Il Saggiatore Musicale», I, 2014, pp. 5-43.

<sup>168</sup> L'informazione data da Pesci è errata: Pitoni era morto infatti nel 1743.

Clemente XII Corsini nel 1738, o 1739 in circa.<sup>169</sup> Osservi pertanto l'Eccellenza vostra con maturo riflesso questa composizione, che son sicuro, che vedrà qual gran differenza passa da quella all'altra sua mandatami, e nel tempo stesso la consiglio, o prendo l'ardire di dirle, che l'Eccellenza vostra non parli più su questo punto. Se in altra congiuntura peraltro potrò servirla, Ella non mi risparmi, e resto  
Dell'Eccellenza Vostra

Roma 23 Dicembre 1780  
umilissimo, e devotissimo servo  
Santi [sic] Pesci<sup>170</sup>

Le notizie fornite da Pesci, che probabilmente ne aveva avuta informazione diretta o riferita da Cannicciari,<sup>171</sup> aggiungono al quadro delineato dalla testimonianza di Basili i dati relativi al luogo e alla durata dello svolgimento della prova: L'esame si tenne nel palazzo della Dataria apostolica, sede dell'omonimo ufficio della curia romana;<sup>172</sup> Ai candidati erano state date dieci ore di tempo per espletare la prova.

Un quarto documento riguardante il concorso del 1740 è rappresentato dal memoriale redatto da Telesforo Pompucci, cantore della cappella musicale di Loreto e allievo di Basili.<sup>173</sup> Il 2 marzo 1796, in vista della successione al posto di maestro di cappella, ricoperto allora da Giovanni Battista Borghi, che era stato coadiutore di Basili e a lui dopo la morte era succeduto direttamente, il prefetto della Congregazione lauretana, il cardinale Francesco Saverio de Zelada, richiese al governatore di Loreto di essere informata circa le modalità con le quali Andrea Basili era stato eletto nel 1740, per procedere poi in modo analogo all'individuazione del nuovo maestro.<sup>174</sup> Tra i documenti riguardanti la cappella musicale si trovano alcune brevi annotazioni, redatte dall'archivista della Santa Casa, verso la fine del secolo XVIII riguardanti le assegnazioni degli incarichi ai maestri di cappella di

---

<sup>169</sup> In realtà nel 1740, sicuramente prima del 10 marzo, data indicat sulla patente che conferiva a Basili l'incarico di maestro di cappella di Loreto.

<sup>170</sup> F. CAPALTI, *Critica all'esame fatto dalla signora Maria Rosa Coccia romana il dì XXVIII novembre MDCCLXXIV, data da Francesco Capalti da Fossombrone e maestro di cappella dell'insigne Cattedrale della antichissima città di Narni. Dedicata al merito delli signori dilettanti e virtuosi del vero contrappunto*, Terni, Saluzi, s.d. (ma 1780, come si evince dal successivo opuscolo pubblicato da Capalti in risposta ad una lettera di Pasquale Antonio Basili, *Risposta di Francesco Capalti alla lettera di Pasquale Antonio Basili, che pretende di rispondere alla critica del suddetto sopra l'esame fatto dalla sig. Maria Rosa Coccia*, s.e., s.d [ma Narni, 1784] p. VIII).

<sup>171</sup> Non è da escludere nemmeno che Pesci abbia partecipato al concorso, e che per questo fosse informato di alcuni dettagli specifici.

<sup>172</sup> La Dataria aveva sede a Roma presso un palazzo ubicato sulla salita (oggi via della Dataria) che porta dalla zona della Fontana di Trevi fino al Palazzo del Quirinale.

<sup>173</sup> Telesforo Pompucci (Loreto, 5 gennaio 1739 - ivi, 29 marzo 1816). Cantore basso della cappella lauretana dal 13 novembre 1776 al 30 marzo 1798. È l'autore dei *Cenni cronologici della cappella musicale di Loreto*, I-LT, *Cappella musicale di Loreto, memoriale e contabilità, 1787-1803* (olim Tebaldini, b. 122). Cfr. G. TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella lauretana: catalogo storico-critico*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921, p. 170; *Guida degli Archivi lauretani*, I, a cura di F. Grimaldi, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, CII, 1985, p. 348.

<sup>174</sup> I-LT, Governo della Santa Casa, Antichi Regimi, Congregazione Lauretana 54, 2 marzo 1796: «Molto illustre, e molto reverendo sig. come fratello. Da uno de' fogli di Vossignoria, che portano la data de' 26 del caduto febbraio si è intesa la morte seguita di Gio. Battista Borghi maestro di codesta cappella de' musici. Si contenti Ella perciò di far costì rincontrare, se vi sia traccia del metodo tenuto allorché nel 1740 fu conferito lo stess'impiego al defonto [sic] maestro Basili, e di fornire i corrispondenti dettagli alla s. Congregazione, la quale le implora il colmo delle prosperità».

Loreto tra gli anni 1667 e 1778. Si tratta probabilmente della brutta copia dell'indagine sulle modalità di elezione del maestro di cappella richiesta dalla Congregazione lauretana. Da essa risultò che

gli eminentissimi capi di ordine in tempo di sede vacante [*scil.* del maestro di cappella] con patente dei 10 marzo 1740 desinarono in maestro di cappella Andrea Basili e dalla patente risulta che l'elezione seguisse in virtù di concorso tutto secondo il solito, come risulta dalla copia qui annessa di patente. Nelle precedenti patenti però non apparisce, che l'elezione de' maestri di cappella fosse seguita per concorso. Come poi seguisse il concorso nel 1740 dovrebbe apparire dagli atti, che sembra che avrebbero da stare, o nella segreteria della S. C. L., oppure nella segreteria del s. collegio. Se poi prima del 1740 nella desinazione de' maestri di cappella fosse preceduto il concorso, pare che dovesse apparire l'atto in segreteria della S. C. L. [...] Ch'è quanto l'archivista di S. Casa ha l'onore di riferire all'illustrissimo, e reverendissimo monsignor governatore generale della S. Casa, o città di Loreto.<sup>175</sup>

La Congregazione lauretana ignorava dunque le modalità precise dello svolgimento del concorso del 1740, e che si trattava probabilmente dell'unica occorrenza di una tale forma di elezione del maestro nella storia della cappella lauretana.<sup>176</sup> Inoltre si può intuire dal testo che nell'archivio della S. Casa, oltre alla patente di Basili, non era stato possibile reperire alla fine del secolo XVIII alcun documento ufficiale riguardanti il concorso.<sup>177</sup> Ecco dunque quanto narra la testimonianza di Pompucci, che doveva pure far parte dell'inchiesta commissionata dalla Congregazione lauretana:

Telesforo Pompucci riferisce, essergli stato raccontato dal fu sig. Andrea Basili, di lui maestro, che trovandosi questo in Roma, vide un giorno affissa una notificazione a chi avesse voluto concorrere per ottenere il posto vacante di maestro di cappella della sagra basilica di Loreto. Presentatosi perciò egli giusta il prescritto all'eminetissimo sig.

---

<sup>175</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*, cc. 589r, 592r. A c. 588r si trova la minuta della lettera alla quale il memoriale era allegato, nella quale si risponde alla citata lettera della Congregazione lauretana del 2 marzo 1796: «addì 11 marzo 1796 [...] In ossequiosa risposta alla veneratissima dell'Eccellenza vostra in data dei 2 andante ho l'onore di umiliarle il qui annesso foglio di questo archivista, dal quale risulta quanto di è praticato nell'elezione de' maestri di questa cappella de' musici, e segnatamente nel 1740 allorché fu conferito l'impiego al defunto maestro Basili».

<sup>176</sup> Il maestro di cappella veniva solitamente chiamato a prestare servizio direttamente dalla Congregazione lauretana, che selezionava i candidati non tramite concorso ma in base ai meriti e alla fama che era loro tributata nell'ambiente musicale. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 125: «Nell'archivio musicale di S. Casa, fuori che di lui [*scil.* di Andrea Basili] non si ha memoria né prima né dopo di alcun altro maestro di cappella che sia stato eletto per concorso, quantunque nella mentovata patente si asserisca la sua elezione esser seguita in virtù di concorso *tutto secondo il solito*». Una parziale eccezione è costituita dal concorso indetto nel 1731 per il posto di coadiutore del maestro di cappella Giovanni Pietro Franchi. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 120.

<sup>177</sup> Nelle *Lettere* della Congregazione Lauretana non si trova menzione del concorso del 1740 e nemmeno traccia della patente di Andrea Basili. Gli unici riferimenti al documento che abilitava il nostro autore all'esercizio di maestro di cappella della Santa Casa di Loreto si trovano nelle brevi annotazioni anonime citate, I-LT, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*, cc. 589r, 590v-591r, 592r) e nella *Cronologia dei Maestri della Cappella Musicale di S.ta Casa compilata dall'avv.to Pietro Giannuzzi* (I-LT, Titolo IV, Cappella musicale, b. 13, *Cronologia dei maestri di musica*), che conferma la data di spedizione della patente.

cardinale segretario di Stato, nel giorno ed ora stabilita si portò in una sala grande o del detto eminentissimo, o di monsignor segretario della sagra Congregazione lauretana (non ricordandosene il relatore precisamente) per quest'effetto assegnata. Ivi giunto, trovò due, o tre maestri di cappella di Roma, co' quali si pose a discorrere sinché, venuti altri due concorrenti, si fece l'estrazione di un'antifona del canto fermo, che a medesimi concorrenti fu consegnata, affinché sopra di essa facessero la loro composizione, e datasi ai concorrenti la cioccolata, fu chiusa a chiave la sala, ne di cui angoli vi erano tre tavolini, di carta di musica, calamari, e penne forniti, essendovi restata dentro una sola persona, che passeggiava, deputata a ricevere le composizioni sigillate già fatte. Il suddetto Basili vi stette da terza fino a vespro, e consegnata la composizione se ne partì. Passati due o tre mesi, quando egli neppure ci pensava, da un servitore del suddetto eminentissimo gli fu recata la notizia di esser stato eletto maestro di cappella della riferita basilica, onde ricevuta la patente, si portò in Loreto a prenderne, e goderne il possesso con tutti gli emolumenti a tal posto assegnati, conforme era stato in detta notificazione promesso.<sup>178</sup>

Le notizie fornite da Pompucci sullo svolgimento dell'esame coincidono in larga parte con la descrizione di Pesci. Diverso è il momento della giornata indicato: da terza a vespro anziché dalle tre del pomeriggio all'una di notte. La durata di dieci ore complessive è però comune alle due narrazioni: tale è infatti la distanza tra terza e vespro. Interessanti sono le informazioni accessorie fornite da Pompucci sui generi di conforto e sui materiali forniti ai concorrenti. Sembra invece poco attendibile l'intervallo di tempo intercorso tra l'esame e la proclamazione del vincitore. Verosimilmente non possono essere passate più di due o tre settimane e non mesi, prima che a Basili fosse notificato l'esito. Un ulteriore dettaglio che si aggiunge a questa descrizione è contenuto in una lettera inviata dal maestro lauretano a padre Martini del 14 gennaio 1773, nella quale, riferendosi allo sforzo psicofisico richiesto dall'esame, Basili informa il corrispondente che «doppo il mio concorso mi convenne soffrire una fortissima febre per l'apprensione».<sup>179</sup>

Una quinta testimonianza infine è contenuta nel profilo biografico di Andrea Basili redatto dal figlio Francesco nelle già citate *Notizie varie*, dal quale si apprende che il padre, dopo essersi perfezionato a Roma nel contrappunto e nella stile a cappella,

si espose quindi ad un pubblico esame tenuto in Roma per rimpiazzare il vacante posto di maestro di cappella della S. Casa di Loreto. Dai maestri esaminatori gli fu data per soggetto l'antifona = *Veni sponsa Christi* = in ottavo tono di canto fermo. Egli scrisse subito alla presenza dei sopradetti esaminatori, una ingegnosissima fuga a 8 voci nel riferito stile difficilissimo a Cappella, che fu decisa per la migliore di tutte le altre, ivi prodotte dai vari concorrenti. Eletto così per merito maestro di cappella della S. Casa, si trasferì in Loreto.<sup>180</sup>

Come si è detto, nel tracciare la biografia del padre, Francesco Basili è mosso dall'intento di avvalorarne l'appartenenza alla Scuola romana, ponendo di conseguenza se stesso sulla

---

<sup>178</sup> I-LT, ASC, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*, c. 593r. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana: catalogo storico-critico* cit., pp. 124-125.

<sup>179</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 14 gennaio 1773, I-Bc, I.017.161, SCHN 0514, n. 65.

<sup>180</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 1.

medesima linea. Ciò che viene sottolineato, come già in Pesci, è l'appartenenza di Basili all'indirizzo stilistico che ha nel canto fermo e nel contrappunto il suo punto di riferimento teorico e didattico. Il nostro autore è posto così come uno dei rappresentanti della scuola di ascendenza palestriniana, e come tale venne classificato per tutto il corso del secolo XIX.<sup>181</sup>

Attraverso la collazione di queste cinque testimonianze è possibile tracciare un quadro abbastanza preciso dello svolgimento del concorso del 1740. A poca distanza dalla morte di Geminiano Giacomelli, tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio del 1740, la Congregazione lauretana fece emanare una pubblica notificazione con la quale veniva indetto un concorso rivolto a musicisti in possesso della patente di maestro di cappella. In tale notificazione venivano indicati l'incarico al quale si invitava a concorrere e il relativo compenso, nonché il luogo e l'ora della prova. Quest'ultima si svolse secondo i canoni propri degli esami fissati dalla Congregazione dei musici di santa Cecilia: il candidato avrebbe dovuto comporre un brano in contrappunto imitato a partire da un tema in canto fermo estratto a sorte dall'antifonario, rispettando quelli che erano i principi dello stile osservato. All'esame parteciparono alcuni maestri di cappella, ai quali erano stati forniti tutti gli strumenti necessari per espletare la prova: carta, penna e inchiostro. Se si presta fede al memoriale di Pompucci, ai concorrenti venne data anche della cioccolata, forse come genere di conforto per meglio sopportare il freddo invernale. La prova si svolse in clausura, alla presenza di un sorvegliante incaricato di vigilare su eventuali brogli o irregolarità, e di raccogliere gli elaborati una volta terminati, trascorse le dieci ore di tempo assegnate. La notifica dell'esito venne fatta personalmente al candidato vincitore, contestualmente al rilascio della relativa patente che lo abilitava all'incarico. Dopo aver adempiuto a tutte le formalità, Basili partì da Roma alla volta di Loreto il 20 marzo 1740.

## 9. La cappella musicale di Loreto nel secolo XVIII

La storia della cappella musicale di Loreto fu strettamente connessa alla crescente rilevanza assunta dal Santuario a partire dal secolo XVI.<sup>182</sup> Con la bolla *In sublimia* del 2 ottobre 1507 si assistette infatti al primo diretto intervento pontificio relativo alla chiesa di Santa Maria di Loreto da parte di Giulio II. Nel documento si stabiliva che la Santa Casa, insieme a tutto il suo patrimonio, fosse posta sotto la diretta giurisdizione della Santa Sede, e la sua amministrazione normata attraverso le *Constitutiones Lauretanae*, nelle quali si trovava anche

---

<sup>181</sup> Cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, I, Napoli, Morano, p. 180.

<sup>182</sup> Per la storia della cappella musicale di Loreto si sono consultati i seguenti testi: G. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana. Catalogo storico-critico*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921; E. ALFIERI, *La cappella musicale di Loreto dalle origini a Costanzo Porta (1507-1574)*, Bologna, A.M.I.S., 1970; F. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto nel Cinquecento. Note d'archivio*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1981; ID., *Cantori maestri e organisti della cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX. Note d'archivio*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1982; ID., *I codici musicali della cappella di Loreto*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1984; Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione Generale per gli Archivi, *Guida degli archivi lauretani*, a cura di F. GRIMALDI e A. MORDENTI, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1985-1986; ID., *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Foligno, Accademia Fulginea di Lettere Scienze e Arti, 2001; P. PERETTI, *Le cappelle musicali nella Marche nei secoli XVI-XX*, Loreto, s.e., 2004; F. GRIMALDI, *La Santa Casa di Loreto e le sue istituzioni. Documenti istituzionali e regolamenti*, Foligno, Accademia Fulginea di Lettere Scienze e Arti, 2006; ID., *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia, 1507-1976*, Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio, 2007.

la prima menzione della fondazione di una cappella musicale, accompagnata da esplicite direttive che ne disciplinavano l'attività. Le direttive papali relative alle cappelle musicali delle principali basiliche della città pontificia vennero progressivamente recepite anche a Loreto, non solo in relazione agli aspetti liturgici legati al canto, ma anche allo stile dei brani che avrebbero dovuto essere eseguiti. Lo sviluppo della cappella musicale lauretana instaurò così fin dal suo sorgere uno stretto rapporto con l'ambiente della musica sacra di romana che segnerà il suo futuro sviluppo. Non a caso, in particolare nel corso del secolo XVII, essa vide spesso alla sua direzione e tra i suoi componenti musicisti formati alla Scuola romana. Scrive Grimaldi:

Le Cappelle del binomio Roma-Loreto coltiveranno in particolare lo stile *a cappella*, pur distaccandosi dalla severità di Palestrina e avranno in comune il medesimo repertorio musicale, comprendente non solo le opere di Palestrina ma anche quelle di Francesco Soriano, Giovanni Francesco Anerio, Tomàs Luis de Victoria *etc.*<sup>183</sup>

Il secolo XVI rappresentò inoltre per la basilica della Santa Casa l'inizio di quel processo che la porterà a divenire uno dei più importanti luoghi di culto mariano d'Europa, meta privilegiata del pellegrinaggio devozionale in Italia. In particolare nella fase post-tridentina, Loreto divenne un esempio della politicizzazione del culto mariano caratteristica del progetto controriformistico.

Il crescente prestigio della cappella musicale di Loreto nei secoli XVI e XVII è attestato dalla presenza di alcuni fra i più importanti maestri di cappella italiani. Dal 3 settembre 1574 al 30 giugno 1580, Costanzo Porta (Cremona, ca. 1529 - Padova, 19 maggio 1601) diresse la cappella musicale della Santa Casa, procedendo anche ad una riformulazione dei compiti spettanti al maestro di cappella e all'organista, secondo le esortazioni in materia di musica contenute nei decreti tridentini. Annibale Zoilo (Roma, ca. 1537 - Loreto, 1592) ricoprì la carica di maestro dal 25 settembre 1584 al 30 giugno 1592, inaugurando una presenza continuativa di esponenti della Scuola romana alla guida della cappella lauretana. Il 28 ottobre 1609 venne incaricato Antonio Cifra (Roma, ca. 1584 - Loreto, 2 ottobre 1629), che mantenne la carica fino al 28 febbraio 1622, per poi tornare a ricoprirla dal 22 giugno 1626 fino alla morte. Infine, Giuseppe Corsi da Celano (Celano, ca. 1630 - Modena, *post* 1690) fu nominato maestro della cappella di Loreto il 28 febbraio 1668, rimanendo in carica fino all'11 novembre 1675. Grimaldi, riferendosi al secolo XVII, osserva che:

La chiesa lauretana aveva allora una fiorente e nota cappella musicale e aveva già annoverato fra i suoi maestri e organisti nomi molto noti, selezionati tra i molti che vi aspiravano. Le stesse celebrazioni liturgiche venivano eseguite con particolare splendore, accompagnate da scelte esecuzioni musicali, perché molto spesso la chiesa era anche meta di pellegrinaggi di illustri e conosciuti personaggi di cultura e di governo, sia laici che ecclesiastici.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 48.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 37.

Durante il corso del secolo XVII, nella cappella lauretana, legata all'osservanza dei precetti emanati dal governo centrale della Chiesa in materia di musica, il canto fermo e la polifonia vocale di derivazione palestriniana continuarono a rimanere i punti di riferimento del repertorio eseguito.<sup>185</sup> Tuttavia, nonostante il perdurare delle prescrizioni tridentine, accanto a composizioni vocali in stile osservato, cominciarono ad essere introdotti nelle liturgie lauretane anche brani segnati dall'influenza delle novità linguistiche e stilistiche nate in seno alla musica strumentale e al teatro d'opera. Si venne così a creare progressivamente uno iato tra i regolamenti riguardanti le caratteristiche delle musiche appropriate alla liturgia e quelle effettivamente eseguite. Nonostante l'attenuarsi delle differenze tra musica sacra e musica profana, la cappella musicale di Loreto restò nondimeno caratterizzata dall'osservanza delle regole prescritte e da un atteggiamento moderato nei confronti delle innovazioni musicali.

Sul finire del secolo XVII lo statuto della Santa Casa, divenuta ormai un vero e proprio complesso religioso e amministrativo, subì una trasformazione fondamentale. Con la bolla *Sacrosancta Redemptionis* del 9 agosto 1698, papa Innocenzo XII istituì la Congregazione Lauretana, un apposito collegio cardinalizio,<sup>186</sup> che oltre alla giurisdizione ecclesiastica deteneva quella laicale e temporale sulla comunità, sugli abitanti, sul territorio della città di Loreto, esercitata tramite il governatore della Santa Casa.<sup>187</sup> La cappella musicale venne così ad essere amministrativamente dipendente dalla Congregazione lauretana, alla quale spettava il compito di concedere la patente al maestro di cappella e all'organista in vista dell'assunzione del servizio, nonché di stabilirne gli onorari. Il vescovo, in quanto delegato della Santa Sede, conservava le proprie prerogative spirituali, relative al culto, all'amministrazione dei sacramenti, alla sorveglianza sulla condotta morale dei cittadini lauretani, compresi i membri della cappella, che a lui dovevano rivolgersi per ottenere eventuali licenze per potersi assentare dal servizio liturgico. A questo scopo il vescovo delegava al prefetto della musica (*praefectus musicae*) il compito di vigilare che tutti i componenti della cappella svolgessero correttamente i loro doveri.

Nella direzione delle attività musicali, il maestro di cappella era coadiuvato dal maestro di coro e dall'organista. La responsabilità maggiore riguardante il buon andamento della cappella, sia dal punto di vista dell'esecuzione musicale sia da quello disciplinare, ricadeva però sul maestro di cappella, il quale oltre a dirigere i coristi era tenuto a comporre nuovi brani musicali da lasciare in deposito nell'archivio della Santa Casa. A lui spettava inoltre la scelta delle musiche da eseguirsi, in relazione ai diversi momenti liturgici, in base a norme molto precise, in vigore a partire dalla metà del secolo XVII, che stabilivano quanto si dovesse cantare musica figurata o in semplice canto fermo. Il maestro di cappella era inoltre tenuto a controllare la conformità dei testi liturgici delle composizioni eseguite. Il

<sup>185</sup> Esplicitate in tal senso sono le regole riguardanti l'ufficio dei cantori, del maestro del coro, dell'organista e del maestro di cappella, emanate dal cardinale Giulio Roma, vescovo di Loreto, tra i documenti del sinodo celebrato nel 1626 e pubblicati nello stesso anno. Cfr. *Diocesana Synodus Lauretana ab Illustrissimo et Reverendissimo domino cardinali Roma, episcopo Lauretano et Recinetensi celebrata die VIII ianuarii M.DC.XXVI*, Maceratae, apud Iulianum Carbonum, 1626, pp. 152-163.

<sup>186</sup> Della Congregazione lauretana facevano parte il cardinale segretario di stato, il cardinale datario, il segretario dei brevi, l'uditore di Sua Santità, il sottodatario, che aveva funzioni di segretario e il commissario della camera apostolica. Cfr. *Guida degli archivi lauretani* cit., I, pp. 16 e segg.

<sup>187</sup> Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 58.



suo salario mensile non era stabilito in modo fisso, ma poteva variare nel corso del tempo e in relazione ai singoli musicisti, ed essere integrato o meno da un contributo per il vitto e l'alloggio. Il maestro di coro, scelto tra gli stessi cantori, aveva il compito di predisporre il necessario per le esecuzioni e di dare il tono ai cantori. Interveneva inoltre nel coro dei chierici, durante le liturgie in canto fermo. L'organista aveva l'obbligo di intervenire a tutte le funzioni in base a un mansionario stabilito, accompagnando il coro e gli eventuali strumenti, e intervenendo estemporaneamente durante le liturgie in alternanza ai coristi o ai chierici. I cantori della cappella venivano eletti per concorso e solo in alcuni casi per ammissione diretta da parte della Congregazione lauretana. Essi potevano rientrare nel novero dei titolari (numerari) o dei coadiutori (soprannumerari). L'ufficio del coadiutore consisteva nel sostituire i cantori più anziani che non erano in grado di svolgere pienamente il servizio oppure i cantori titolari che si assentavano per recarsi a cantare nei teatri. Tale carica rappresentava il primo passo per poter divenire cantori titolari, una volta resosi definitivamente vacante il posto. Il numero dei membri cantori della cappella si stabilizzò nel corso del secolo XVII in sedici unità: quattro per ciascun registro vocale.

A partire dai primi anni del XVIII si cominciò ad assistere ad un lento declino della cappella musicale. I problemi più gravi sorsero dal deteriorarsi dei rapporti tra i cantori e l'amministrazione, a seguito del crescente clima di disordine interno alla cappella. Nel 1707, il vescovo Filippo Carlo Spada, che il 12 ottobre 1702 era stato inviato a Loreto in qualità di visitatore apostolico, nel tentativo di sanare alcuni aspetti problematici del servizio musicale della Santa Casa, redasse una serie di articoli, o capitoli, rivolti ai membri della cappella.<sup>188</sup> In essi i cantori, il maestro di cappella e l'organista venivano esortati a comportarsi in maniera dignitosa durante le celebrazioni liturgiche e a eseguire i canti con la dovuta cura. Allo scopo di limitare gli abusi e le controversie veniva istituito l'ufficio del puntatore, svolto a turno dai cantori della cappella. Questa figura, analogamente a quanto avveniva nelle cappelle pontificie, aveva il compito di annotare le assenze e le scorrettezze compiute dai membri della cappella (eccettuato il maestro) affinché i trasgressori fossero in conseguenza di ciò multati. I capitoli di Spada rappresentarono solo il primo dei numerosi regolamenti relativi all'attività della cappella musicale stilati nel secolo XVIII. Il 22 febbraio 1716 a fronte del perdurare di una situazione problematica all'interno della cappella musicale, questi articoli vennero infatti ripubblicati con alcune aggiunte, da parte del cardinal Melchiorre Maggio, visitatore apostolico e governatore. Tuttavia le iniziative volte a mantenere l'ordine e il decoro della cappella musicale non diedero l'esito sperato. Nel luglio del 1739 il governatore di Loreto fu costretto a chiedere al maestro di cappella, che allora era Geminiano Giacomelli, di compilare una nuova raccolta di «Regole da osservarsi dal maestro di Cappella, organista e musicisti che servono la Santa Casa», riprendendo in parte alcune delle norme già indicate nel 1707.<sup>189</sup>

La crisi della cappella musicale derivava in parte dai mutamenti che stavano attraversando il mondo musicale e soprattutto alla diminuita attenzione verso il genere sacro. Nel repertorio della cappella lauretana, si nota in questi anni ad un progressivo allontanamento dalla polifonia vocale, legata al canto fermo e alle regole del contrappunto

<sup>188</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 1, *Memorie, Bolle e Regolamenti*, n. XII, cc. 6r-7v.

<sup>189</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 1, *Memorie, Bolle e Regolamenti*, n. XVI, c. 8r.

osservato, a favore di una scrittura musicale più vicina ai linguaggi e al melodramma. I cantori iniziarono a manifestare sempre minor interesse per l'attività della cappella: non più soddisfatti dal trattamento economico loro riservato e insofferenti rispetto alla disciplina che il servizio liturgico richiedeva, si rivolsero sempre più spesso all'esterno per cercare qualche scrittura più remunerativa nei limitrofi teatri d'opera. La situazione si era dunque profondamente modificata rispetto al secolo XVII, durante il quale un impiego stabile nella cappella lauretana era ancora considerato una professione ambita in grado di garantire una dignitosa posizione sociale. Occorre tenere presente inoltre che, a partire dal secolo XVIII, anche nella città-santuario di Loreto, chiusa sia geograficamente sia culturalmente entro i confini dello Stato pontificio, si cominciò ad assistere alla diminuzione del potere di influenza politica e sociale della Santa Sede. In conseguenza di ciò si assistette anche ad un mutamento nella coscienza sociale dei cantori, che si manifestò nell'inoltrare di richieste dirette all'amministrazione per ottenere una riduzione dell'orario di lavoro e per chiarire gli anni di servizio che erano tenuti a svolgere per poter ottenere la giubilazione (collocamento a riposo). Nella seconda metà del secolo XVIII, il moltiplicarsi dei teatri e il conseguente aumento delle possibilità lavorative per i cantori peggiorò ulteriormente la situazione di disordine e trascuratezza nell'attività svolta dalla cappella musicale. Anche l'ottenimento di un aumento salariale e di una riduzione degli obblighi di servizio non produsse mutamenti significativi. Le prospettive offerte dalla professione teatrale divennero sempre più opzioni preferenziali per i cantori, tanto che la cappella cominciò a trovarsi sprovvista di elementi idonei, con un conseguente impoverimento della qualità delle esecuzioni.<sup>190</sup>

Nell'Archivio storico della Santa Casa si conserva un memoriale anonimo non datato, probabilmente redatto da un corista nella prima metà del secolo XVIII, nel quale sono registrati i principali problemi interni alla cappella musicale. L'estensore di queste note non manca di segnalare i disordini e gli abusi della cappella, quali la condotta poco decorosa dei cantori durante le celebrazioni, la facilità con la quale alcuni di loro ottenevano licenze per assentarsi dal servizio, l'arbitrio col quale venivano multati i cantori, anche i più scrupolosi e assidui. Nel memoriale sono riportate anche alcune osservazioni sull'operato del maestro di cappella,<sup>191</sup> giudicato incapace di ristabilire l'ordine tra i cantori e prendere i provvedimenti necessari per riportare la cappella al livello che le era proprio, in quanto «costituita, ed ordinata *ad instar cappellae pontificiae*».

Il primo e principale disordine che sia nella cappella della musica del santuario di Loreto si

---

<sup>190</sup> Per una testimonianza sulle mutate condizioni socio-economiche dei cantanti è interessante la descrizione che ne fece Charles Burney: «Prima del mio arrivo a Roma mi era stato detto da un amico che vi aveva vissuto diciannove anni, che non dovevo attendermi di trovare nella cappella pontificia delle esecuzioni superiori a quelle del resto d'Italia, come era stato nei tempi passati prima che esistessero i teatri d'opera ed i migliori cantanti ricevessero retribuzioni così alte. Un tempo i musicisti del Papa erano meglio pagati e possedevano realmente qualità superiori agli altri. Ora però le condizioni sono mutate [...]. Il costo della vita è aumentato, il denaro ha minor valore, dappertutto le retribuzioni sono maggiori; alla professione del cantante si preferisce perciò unire un'altra professione per ottenere sufficienti mezzi di sussistenza. Ne consegue, naturalmente, una decadenza della musica sacra che va di male in peggio, mentre quella teatrale riceve ogni giorno nuovo impulso dati i compensi sempre maggiori». Cfr. C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT, 1987, pp. 275-276.

<sup>191</sup> Le critiche erano rivolte probabilmente a Geminiano Giacomelli, ma non è da escludere che possano essere riferite anche ad Andrea Basili.

è la poca ubbidienza d'alcuni cantori d'essa verso chi presiede alla direzione della medesima, che sono il maestro di Cappella, quale dirige il canto figurato ed il maestro di coro che soprintende il canto gregoriano. Si fanno lecito quelli di contraddire francamente all'uno e all'altro de' direttori, con volere cantare tanto in musica che in canto fermo, se va a loro beneplacito e quando loro aggrada sotto insussistenti pretesti e ciò molte volte partorisce che il maestro di Cappella conviene servirsi de' musici di minore abilità. 2° L'indecenza di vedersi molti de' medesimi cantori, tanto ne' coretti, quanto nel pavimento avanti alla Santa Casa starsene a cantare sedendo, il che causa oltre lo scandalo in chi ciò osserva anco lo sconcerto nella musica, mentre non vedendoci né carta né libro cantano a capriccio, senza sapere ciò che fanno. 3° La pettulanza d'alcuni che pretendono estorcere quasi per forza le licenze dal maestro di cappella, d'assentarsi dal servizio sotto diversi pretesti, ma il vero si è che non hanno altro motivo che il volersi prendere spasso e divertimento, non contenti di starsene la maggior parte dell'anno assenti. 4° Causa parimente disordine il non pagarsi ogni mese le puntature a tenore del sinodo, e decreti affissi, poiché andando le cose in lungo sieguono delle dimenticanze che poi partoriscono litigi e dissensioni, come potrà informare il maestro di cappella *etc.* 5° Riesce poi non poco disgustevole a' quei cantori, che servono di continuo con assiduità il santuario l'essere sottoposti a dovere pagare irremissibilmente alcune puntature di poco momento, cioè per non ritrovarsi per un istante con il piede nell'ultimo gradino, sì del coretto che del pavimento avanti la Santa Casa, e poi dovere tollerare, che altri, che non servono la chiesa la quarta parte dell'anno siano dispensati dal servizio le settimane, e mesi interi, sotto insussistenti pretesti e che le puntature di quelli, che sono assidui debbano essere comuni cogli'altri, che mancano, particolarmente nelle principali solennità dell'anno, che sono le più laboriose. 6° E perché fatta la legge, pensata la malizia, come suol dirsi, intesosi da' suddetti cantori doversi rinnovare lo stile praticato per avanti di dover ricercare *in scriptis* le licenze al superiore, con esprimersi il tempo *etc.*, francamente si sono protestati, che in tal caso s'averanno il bisogno di tre o quattro giorni, ne riceveranno sei, ed otto. 7° Altro abuso è quello, che essendo prossime le vacanze, tanto hiemali che estive, quelli, che devono avere le prime, senza veruna necessità ricercano il superiore d'essere dispensati dal servizio sino dieci, e quindici giorni, e talvolta anco un mese anticipatamente, che concedendoglisi vengono a godere quasi duplicate le vacanze. 8° Per mantenere ne' cantori la concordia, e buona armonia fra essi, pare sia necessario, che il maestro di cappella debbavi ancora egli contribuire, con evitare ogn'ombra di parzialità verso chi si sia di detti cantori, con mostrarsi indifferente verso ciascuno di essi, e padre commune, come anco non suscitare novità di sorte alcuna, ma di continuare lo stesso ordine praticatosi per tanti anni, e da tanti suoi antecessori, uomini di sublimi talenti, a tenore che il sinodo, o per inveterata consuetudine, non repugnare il decoro, e buon servizio della chiesa, tanto in ordine a ciò si deve cantare, quanto alle buone usanze di detta cappella, costituita, ed ordinata *ad instar cappellae pontificiae*, che dà norma a tutte l'altre d'Europa, tanto più, che le novità non partoriscono mai buoni effetti, ma sempre sono feconde di disordini, e dissensioni *etc.* 9° E finalmente per il totale ristabilimento del buon ordine nella detta cappella, è più che necessario il rinvenire l'antiche costituzioni d'essa, e ciò non potendosi effettuare, converrà farne di nuove, ed obbligare i cantori, che l'abbino, come per legge, con che si verrà a togliere infinità di disordini, et abusi.<sup>192</sup>

Questa dunque la difficile situazione della cappella che Basili si trovò ad affrontare al suo arrivo a Loreto nel marzo del 1740.

<sup>192</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*, cc. 454-455.

## 10. I primi anni di Andrea Basili alla guida della cappella lauretana

Basili giunse a Loreto alla fine del marzo del 1740. Nel registro dei pagamenti risulta attivo a partire dal 30 marzo.<sup>193</sup> L'organista allora in servizio nella Santa Casa era Giovanni Battista Mastini,<sup>194</sup> già da sette anni a Loreto, avendo assunto la carica il 1° agosto 1733.

Le *Litanie delle Beata Vergine* in Do maggiore, datate 7 aprile 1740, rappresentano probabilmente il primo brano con il quale Basili inaugurò il proprio servizio a Loreto.<sup>195</sup> Il testo di queste celebri invocazioni mariane è costituito da una serie di suppliche che vengono ancora oggi recitate alla fine della preghiera del rosario. Nella Santa Casa esse venivano cantate già a partire dalla prima metà del secolo XVI e proprio a partire da questo luogo che le ha rese celebri sono anche conosciute come litanie lauretane. La struttura della composizione di Basili rispecchia le quattro sezioni nelle quali il testo delle litanie può essere suddiviso.<sup>196</sup> L'organico impiegato prevede una compagine corale a quattro voci miste e basso continuo. L'alternanza continua fra tutti e soli richiama la struttura responsoriale caratteristica delle invocazioni. Il brano si conclude con una fuga a due soggetti sul testo dell'*Agnus Dei*, nella quale si nota già la volontà di integrare elementi dello stile galante con quelli del contrappunto osservato su canto fermo. Altra composizione risalente ai primi mesi dell'incarico lauretano è un *Dixit Dominus* concertato a otto voci, che

---

<sup>193</sup> I-LT, Libro Officiali 1744-1748, c. 477, a. 1746.

<sup>194</sup> Giovanni Battista Mastini (1700 ca. - Fermo, 20 febbraio 1771). Dopo aver ricevuto gli ordini minori, come lascia supporre il titolo di «chierico» con cui compare nei documenti dell'archivio storico della Santa Casa, Mastini aveva intrapreso la carriera musicale. Precedentemente al periodo lauretano, Mastini aveva ricoperto l'incarico di maestro di cappella del duomo di Fabriano, dal 12 aprile 1719 al 22 settembre 1722 e successivamente di quello di Fermo, dal 14 agosto 1722 al 1° agosto 1733. Mastini compose almeno due oratori: *Li tre fanciulli resuscitati in Lima per miracolo di s. Francesco di Paola* (libretto di Giupponi), messo in scena a Rimini nella chiesa dei Padri minimi durante il capitolo provinciale dell'Ordine il 28 settembre 1723 e *La benedizione d'Isacco a Giacobbe*, allestito ad Ancona il 29 settembre 1726 nella chiesa di S. Francesco di Paola. Scrisse inoltre per il teatro alcuni melodrammi dei quali si sono conservati i soli libretti: *Cartoccio speziale*, rappresentato nel teatro dei Nobili di Perugia nel carnevale 1726; *L'amor fra gl'impossibili* (libretto di Gigli), nel teatro La Fenice di Ancona nel carnevale 1727; *Massimo Puppieno* (libretto di Aureli), nel teatro di Macerata durante il carnevale 1729; *Ezio* (libretto di P. Metastasio), sempre a Macerata nel carnevale 1730. Nell'agosto del 1746 Mastini prese in appalto la gestione della stagione estiva del teatro di Ascoli Piceno, durante la quale furono rappresentate le opere *Astianatte*, di Niccolò Jommelli e *Tito Manlio*, di Gennaro Manna, per le quali Mastini aveva composto degli intermezzi. Considerato un virtuoso della tastiera, Mastini era chiamato a suonare anche in altre chiese, in occasione di festività solenni. A partire dal 1759 Mastini cominciò a ricoprire anche l'incarico di prefetto della musica nell'oratorio dei padri filippini di Fermo, affiancando questa attività a quella di organista della Santa Casa, nella quale dal 20 febbraio 1749 gli era stato affiancato il chierico Antonio Mencarelli come organista coadiutore. Il legame con i Filippini di Fermo si intensificò nel corso degli anni e nel loro convento Mastini si ritirò definitivamente prima della morte. Cfr. G. RADICIOTTI, *La cappella musicale del duomo di Pesaro (sec. XVII-XIX)*, Torino s.d. [ma 1914], p. 23; TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 54, 82, 128, 171; *Guida degli archivi lauretani*, I, Roma 1985, pp. 350, 384; U. GIRONACCI - M. SALVARANI, *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di G. Radiciotti e G. Spadoni*, Fermo, Associazione marchigiana per la ricerca e valorizzazione della fonti musicali, 1993, p. 150, n. 1370; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia* cit., pp. 66, 401, 607, 622.

<sup>195</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 8. *Litanie della Beata Vergine a 4 voci concertate di d. Andrea Basili, 7 aprile 1740*. Partitura autografa

<sup>196</sup> La preghiera delle litanie lauretane è costituita da una serie di invocazioni a cori alterni, suddivise tra presidente e assemblea. Le sezioni sono le seguenti: l'iniziale supplica a Cristo, che si apre con la formula del *Kyrie eleison*, le invocazioni alla ss. Trinità, le litanie della Madonna, e la supplica conclusiva, che riprende e integra il testo dell'*Agnus Dei*.

reca la data del 21 giugno 1740.<sup>197</sup> Si tratta di un brano di ampie dimensioni, con una solenne fuga a 8 voci.

Tra i compiti che Basili doveva assolvere vi era anche quello della cura dell'archivio della cappella. A questo scopo compilò un inventario dei libri di musica, integrato nel corso degli anni con le nuove acquisizioni.<sup>198</sup>

Nel 1743 Basili fu chiamato ad esprimere un parere in merito ad alcune composizioni di Pietro Paolo Valle, aspirante al posto di coadiutore del maestro di cappella del Duomo di Milano.<sup>199</sup> Il coinvolgimento di Basili in qualità di autorevole esperto esterno in un esperimento attesta la fama che egli si era guadagnato e la stima che gli veniva tributata non solo come compositore ma anche come maestro di contrappunto. Nel 1742 Pietro Paolo Valle aveva rivolto un'istanza al capitolo del Duomo di Milano proponendosi come coadiutore del maestro di cappella, che allora era Carlo Baliani, con futuro diritto di successione. I capitolari milanesi accordarono al richiedente la possibilità di sottoporsi ad un esame privato per accertarne le capacità. Oltre ad una commissione formata da quattro periti diocesani furono interpellati altri dieci maestri di cappella italiani per giudicare gli elaborati del candidato. Gli esaminatori milanesi furono Francesco Messa, Michelangelo Caselli, Giovanni Corbelli e Giovanni Battista Sammartini. Dei dieci maestri tre preferirono mantenere l'anonimato, mentre i restanti sette furono Leonardo Leo, Giovanni Battista Martini, Nicolò Porpora, Paolo Bencini, Andrea Basili, Giuseppe Gonella e Pietro Pulli. Il capitolo aveva stabilito che le due prove a cui Valle si sarebbe dovuto sottoporre fossero le medesime previste per il precedente concorso al posto di maestro di cappella della cattedrale milanese. Le prove si erano svolte il 21 e il 23 aprile del 1743 e consistevano in una composizione a otto voci su un *cantus firmus* estratto a sorte dal libro di coro del Duomo e un salmo polifonico su testo sempre estratto a sorte. I giudizi sull'operato di Valle furono molto discordanti e alcuni decisamente negativi, tanto che il capitolo decise infine di rifiutare la sua candidatura. Tra le valutazioni espresse dai periti esterni quelle di Leo, Porpora, Gonella e Pulli furono le più critiche: nelle composizioni essi riscontravano numerosi errori, il mancato rispetto dell'imitazione tonale e in generale delle leggi del contrappunto, nonché di quelle della prosodia. I pareri degli altri tre esaminatori furono invece moderatamente positivi. Nella lettera inviata al priore del capitolo, Andrea Basili così si esprime:

Molto Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

---

<sup>197</sup> I-MAC, Mus. ms. 3.48: *Dixit a 8 reale con violini, trombe, oboe concertato di dominus Andae Basili.* Partitura autografa.

<sup>198</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della Cappella musicale*, «Nota delle composizioni musicali senza istromenti, ritrovate esistenti nell'armario delle messe della cappella della musica di questo santuario, consegnate a me sottoscritto odierno maestro di cappella, per ritenerle in servizio della medesima, e renderne conto al santuario, e suoi ministri *pro tempore*, che anche libri di musica a cappella», cc. 493r-495r. Le aggiunte autografe di Basili in calce all'inventario si interrompono nel 1748.

<sup>199</sup> Sulla vicenda di Pietro Paolo Valle cfr. M. TOFFETTI, *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-1773): uno spaccato della prassi concorsuale settecentesca*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, a cura di A. Cattoretto, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-474; EAD., *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano*, in *Barocco padano 4, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII* (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S., Como, 2006, pp. 477-530.

Attesa la richiesta che Vostra Reverenza mi fa circa il dare giudizio intorno alle composizioni musicali; io per me benché mi riconosca insufficiente perciò; pure per obedi- re alle Sue premure, dico scorgere in esse et intelligenza, e capacità bastante per occupare ogni posto, et impiego corrispondente al merito delle medesime che veramente mi paiono un parto di virtuoso talento; benché io a dire il vero nella composizione a otto ho osservata qualche licenza poco usata dagl'ottimi scrittori; non parmi però pregiudichi niente al merito del medesimo virtuoso, di cui avrei piacere l'amicizia, per il genio, et amore che ho per la virtù benché io ne si molto lontano; perciò potrà Vostra Reverenza dare la più ottima informazione, e con bagiarLe le mani mi dico

umilissimo devotissimo servidore obbedientissimo  
Andrea Basili<sup>200</sup>

In questa perizia rilasciata da Basili si nota una certa neutralità indulgente nell'esprimere il parere sull'altrui operato in sede concorsuale. Forse Basili, alla prima esperienza come giudice, non intendeva mostrarsi eccessivamente severo per non rischiare di inimicarsi esponenti di altre scuole. Non è da escludere tuttavia che il maestro lauretano fosse stato in qualche modo condizionato dalle influenti protezioni delle quali Valle godeva.<sup>201</sup>

Radiciotti riferisce la notizia della composizione da parte di Basili di un oratorio, *La passione di Gesù Cristo signor nostro*, risalente al 1743, ed eseguito a Recanati in occasione della solennità di s. Vito martire. Non è stato possibile tuttavia reperire ulteriori informazioni su quest'opera oltre a quanto riportato da Radiciotti.<sup>202</sup> Potrebbe trattarsi di una azione sacra basata sull'omonimo libretto del Metastasio.

I primi anni di Basili a Loreto, come di è detto, non furono semplici per il nuovo maestro di cappella, in particolare per quanto riguarda la gestione dei rapporti con i cantori. Il 9 luglio 1745 viene inviato alla Congregazione lauretana un lungo resoconto sullo stato in cui versa la cappella musicale della Santa Casa. Dal testo apprendiamo che la cappella di Loreto era composta da 16 cantori che si alternavano nel corso dell'anno, garantendo un servizio di 8 voci per tutte le celebrazioni ad eccezione delle solennità per le quali era richiesta la presenza del coro al completo. Nella relazione viene criticata la troppa facilità con cui si concedevano le licenze ai cantori, il loro comportamento indisciplinato e l'incapacità del maestro di cappella di mantenere l'ordine. Per ovviare alla situazione si suggeriva di prescrivere ai musici della cappella l'osservanza esatta delle regole della

<sup>200</sup> Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III B, fasc. 25, n. 8. Cfr. TOFFETTI, *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento* cit., p. 525.

<sup>201</sup> Tra queste la contessa Elena Gorani Tornielli, che, in una lettera a padre Martini del 9 settembre 1743 (I-Bc, I.018.031, SCHN 2472), nel tentativo di ottenere una dichiarazione del Francese a favore di Pietro Paolo Valle, sottolinea come le sue composizioni avessero ottenuto fra le altre, l'approvazione del «del sig. Basilio della Santa Casa di Loreto». Martini, che probabilmente era allo scuro di tutti i retroscena dell'esperimento di Valle, in una lettera a Domenico Alberti del 16 settembre dello stesso anno, nell'espone il suo imbarazzo di fronte alla richiesta della contessa Gorani Tornielli, si riferisce ancora ad Andrea Basili come a «d. Basilio maestro di cappella della Santa Casa di Loreto», segno che a quella data non si erano ancora conosciuti personalmente (I-Bc, I.014.163a, SCHN 0176).

<sup>202</sup> G. RADICIOTTI, *Teatro musica e musicisti in Recanati*, Recanati, Simboli, 1904, pp. 39-40: «*La passione di Gesù Cristo signor nostro*. Oratorio sacro a quattro voci, da recitarsi nell'illustrissima città di Recanati per la solennità di s. Vito martire, musica di d. Andrea Basili, maestro di cappella della basilica di Loreto». Radiciotti, che non specifica l'autore del libretto né tantomeno luogo, editore e data della sua pubblicazione, sottolinea semplicemente che «questo lavoro del Basili è ignoto al Fétis e al Clément».

cappella «ingiungendone il carico al maestro della medesima, sotto pena ancora di rimozione dall'ufficio in caso di negligenza».<sup>203</sup>

Altro memoriale che parimenti accludo a Vossignoria illustrissima riguarda [sic] codesta cappella de' musici, sopra di che parimenti vi fu nel principio del corrente anno un altro ricorso consimile, ed allora siccome si credea che il maestro di cappella avesse intenzione di dimettere la carica, così fu creduto proprio di aspettare la destinazione del nuovo ministro per dare poscia le ordinazioni opportune e porre in regola il servizio del santuario, ma ora che il Basili è costì ritornato, né sento più che pensi a volersi ritirare in patria e che d'altra parte dal presente ricorso si comprende la continuazione de' disordini, prego Vossignoria illustrissima l'insinuarvi la maniera più propria per rimuoverli, a effetto di riferire anche questo affare nella sagra Congregazione e pensare al rimedio opportuno  
Roma 26 giugno 1745.

divotissimo et obligatissimo servitore  
Saverio Giustiniani<sup>204</sup>

Dalla lettera si apprende che all'inizio del 1745 era già stato inviato un altro memoriale sulle indecorose condizioni della cappella musicale.<sup>205</sup> Il testo lascia intuire che Basili, dopo qualche anno dalla nomina a maestro di cappella avesse l'intenzione di dimettersi dall'incarico e ritornare a Città della Pieve. Tornato però a Loreto viene esortato fermamente dallo stesso segretario della Congregazione lauretana a rimettere ordine nel malcostume introdotto tra i cantori della cappella lauretana, in modo da evitare che si assentino con troppa facilità dal servizio corale e si comportino in maniera consona durante le liturgie. Quest'ultima raccomandazione viene ribadita dal cardinale Saverio Giustiniani al governatore di Loreto, affinché ammonisca ciascun cantore perché si comporti in maniera degna in chiesa, sotto pena di rimozione dall'ufficio. Viene ribadito inoltre che il vescovo non deve concedere troppo facilmente le licenze ai cantori per potersi assentare dal servizio.

Le difficoltà legate alla gestione della cappella, derivanti dall'intemperanza dei cantori, o una infermità grave, oppure un tardivo tentativo di perseguire la carriera teatrale verso la quale aveva probabilmente dei rimpianti,<sup>206</sup> forse avevano indotto Basili ad allontanarsi da Loreto dopo pochi anni dall'assunzione del servizio. A partire dal 1743 si era inoltre aperta la questione della successione alla cappellania laicale istituita da don Francesco Basili. Il maestro lauretano, essendo ancora celibe ed avendo ricevuto gli ordini minori, avrebbe potuto beneficiarne in base alle disposizioni testamentarie dettate dallo zio.

---

<sup>203</sup> I-LT, Governo della Santa Casa, Antichi Regimi, *Congregazione lauretana* 7, 1744-1745, c. 190r.

<sup>204</sup> I-LT, Governo della Santa Casa, Antichi Regimi, *Congregazione lauretana* 7, 1744-1745, c. 177r.

<sup>205</sup> Forse potrebbe trattarsi del memoriale anonimo già citato, I-LT, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della Cappella musicale*, cc. 454-455. Cfr. *supra*, nota 191.

<sup>206</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., c. 1: «eletto così per merito maestro di cappella della S. Casa, si trasferì in Loreto, da cui non le fu più permesso di scrivere per i teatri, come aveva fatto per lo passato». Di Basili sono note anche due arie singole: la prima, «Oh che felice pianto», tratta dalla *Zenobia* del Metastasio (US-Cu, Ms. 1267, citato in), e la seconda, «M'affanno sì per te» (I-BGi, Piatti Lochis. 8414). Per quanto riguarda la prima aria non è possibile sapere se il maestro lauretano avesse composto la musica per tutta l'opera o solamente per alcune parti di essa. Il manoscritto in cui è conservata la partitura è stato compilato tra il 1737 e il 1741, pertanto la composizione di Basili deve essere collocata prima di queste date. Cfr. H. M. BROWN, *Embellish Eighteenth-Century Arias: On Cadenzas*, in *Opera and Vivaldi*, a cura di M. Collins - E. K. Kirk, Austin, University of Texas Press, pp. 258-276: p. 267, 271.

Il rientro a Città della Pieve potrebbe essere stato dettato così dalla volontà di verificare se le condizioni offerte dalla cappellania avrebbero potuto essere più vantaggiose di quelle garantite dal servizio musicale nella Santa Casa. Tuttavia il 17 marzo 1747 Basili rinunciò formalmente alla cappellania, in favore del nipote don Giuseppe Rinaldi, «perché io per le mie gravi occupazioni, che ho et esercito di primo maestro di cappella in questa Sacrosanta Basilica Lauretana, non ho potuto, e nemmeno posso iniziarmi al sacerdozio per servire di persona alli santissimi sacrifici da celebrarsi in detta chiesa del monastero di S. Lucia di Città della Pieve mia patria, e come si trascrivono da detto mio zio don Francesco Basili».<sup>207</sup> Abbandonata dunque l'idea di lasciare la professione musicale, il maestro lauretano tornò ad affrontare la difficile situazione della cappella

Una lettera di poco successiva alla precedente, scritta al governatore di Loreto dal cardinale Saverio Giustiniani, segretario della Congregazione lauretana, il 14 luglio 1745, denuncia ancora episodi di grave indisciplina:

Con troppo sensitivo rammarico è stata assicurata questa sagra Congregazione dello scandalo continuo, che ricevono i fedeli in cotesto santuario da musici di quella Cappella, i quali nel tempo medesimo che si ritrovano in coro a prestare la dovuta assistenza a divini uffizi, senza avere un minimo riguardo alla casa di Dio, ma come fossero in pubblica piazza, non si vergognino punto, massime quando occorre cantare le messe votive, che restano maggiormente esposti alla pubblica vista degli astanti, farsi vedere con la più irriverente scompostezza, cicalando, ridendo, motteggiandosi l'un coll'altro, e molte volte anche litigando fra loro; onde volendo onninamente la sagra Congregazione apprestarvi un sollecito et opportuno riparo, ordina e comanda a Vossignoria che subito ricevuta la presente faccia ella una ben risentita riprovazione a tutti e singoli i musici di cotesta cappella sopra le riferite loro mancanze, ed intimano loro l'esatta osservanza de capitoli, e regole già in questa stabilite, le signifiichi insieme esser mente di questa sagra Congregazione, che chiunque di essi sarà per trasgredire anche per una sol volta, debba rimanere immediatamente sospeso dall'intiera paga e continuando sia tenuto Vossignoria. darne parte alla medesima sagra Congregazione per udirne le ulteriori risoluzioni, alla rigorosa osservanza di che sia principalmente tenuto il maestro di cappella, al di cui carico, sotto pena di rimozione, dovrà essere il rendere intesa Vossignoria di qualunque mancanza de' musici rispetto al servizio.<sup>208</sup>

Tra i documenti conservati nell'archivio della cappella musicale si trovano tracce dei tentativi compiuti da Basili per ovviare ai disordini interni alla cappella. A lui si deve infatti la compilazione di una raccolta organica delle norme emanate nel corso dei primi anni del secolo XVIII per la cappella musicale, nella quale sono inclusi i capitoli di monsignor Filippo Spada nel 1707 e le integrazioni apportate da monsignor Melchiorre Maggio nel 1716. A corredo del regolamento il maestro lauretano stilò una serie di dettagliate tabelle riguardanti le puntature e la divisione dei proventi della cappella musicale in caso di sospensione di uno o più cantori.<sup>209</sup> Tuttavia, nonostante questo rinnovato sistema di sanzioni, le difficoltà connesse alla gestione dei rapporti interni alla cappella dei musici non sembrano cessare negli anni seguenti.

---

<sup>207</sup> Archivio diocesano di Città della Pieve, Cappellanie e benefici, *Cappellania Basili*

<sup>208</sup> I-LT, Governo della Santa Casa, Antichi Regimi, *Congregazione lauretana 7, 1744-1745*, c. 185.

<sup>209</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 1, (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*.



La maggior parte delle composizioni di Basili che datano a questi anni è costituita da offertori a due voci e basso continuo, come quello composto nel 1745 per la quarta domenica dopo la Pentecoste.<sup>210</sup> Unica eccezione, risalente al 1747, è rappresentata dall'intermezzo comico *L'inferno immaginario*, rappresentato a Fermo nell'oratorio dei padri filippini, del quale si è conservato il solo libretto.<sup>211</sup>

## 11. L'incontro con padre Martini e gli anni successivi fino al 1755

Tra la fine di aprile e l'inizio di maggio del 1747 padre Giambattista Martini si fermò a Loreto, di passaggio verso Roma, dove era diretto per recarsi ad un capitolo generale dell'Ordine dei frati minori conventuali. In questa occasione fece per la prima volta la conoscenza personale di Andrea Basili.<sup>212</sup> A partire da quest'anno ebbe inizio fra i due musicisti un duraturo scambio epistolare che si protrarrà per un trentennio e che terminò solo con la morte del maestro lauretano. A testimonianza della sua breve permanenza Martini lasciò la partitura autografa di una *Salve Regina* a 5 voci e basso continuo in Do minore, composta probabilmente a Loreto in quell'occasione.<sup>213</sup>

La prima lettera di Basili a Martini, scritta a poco più di un mese dal loro incontro a Loreto, risale all'inizio del giugno 1747. Il nostro autore risponde ad una precedente

<sup>210</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 4, *Offertorio per la domenica IV dopo la Pentecoste a due soprano e alto*.

<sup>211</sup> *L'inferno immaginario*. Intermezzo da cantarsi in occasione si rappresenta nell'oratorio de' reverendi Padri della congregazione di s. Filippo Neri di Fermo nell'anno 1747, musica di d. Andrea Basili, maestro di cappella della S. Casa di Loreto, Fermo, Bolis, 1747. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Torino, Bertola & Locatelli, 1993, I, p. 348, n. 13102. Il tramite di questa commissione potrebbe essere stato Giovanni Battista Mastini che a partire da questi anni iniziò ad intrattenere stretti rapporti con i Padri filippini di Fermo. Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 dicembre 1749 (I-Bc, I.017.111, SCHN 0474). L'azione coinvolge due personaggi, *Catorcio medico*, interpretato da Giuseppe Marchiani, e *Quotazio Sticone*, interpretato da Filippo Scoccia. Il nome di Giuseppe Marchiani compare citato alcune volte nel carteggio di padre Martini, del quale potrebbe essere stato un allievo. Il 2 dicembre 1775, padre Martini intercedette a favore di Marchiani, definendolo un «buon tenore», presso la Principessa Pignatelli di Belmonte in vista di una scrittura per il carnevale 1776, senza ottenere però esito positivo (I-Bc, H072.022, SCHN 4151). A Marchiani inoltre Basili scriverà il 17 giugno 1776 un'importante lettera sulla quale si ritornerà in seguito. Cfr. I-Bc, I.017.178, SCHN 0538 (nel catalogo del Museo internazionale e Biblioteca della musica padre Martini è erroneamente indicato come destinatario della missiva).

<sup>212</sup> Erronea sembra a questo proposito la memoria del marchese Flavio Chigi Zondadari, che lascia intendere che Basili avesse avuto contatti con il Francescano prima di questa data: «Nel 1745 passai per Bologna e desideravo la consolazione di vederla, ma lei era appunto partita per il capitolo generale di Roma, ed a Loreto ebbi nuove di Lei dal signor don Andrea Basili». Cfr. lettera di F. Chigi Zondadari a G. B. Martini del 15 maggio 1752, I-Bc, I.043.138, SCHN 1196, trascrizione integrale in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759): 472 lettere del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, a cura di G. Rostirolla, L. Luciani, M. A. Morabito, C. Parisi, Roma, IBIMUS, 2010, Appendice IX, pp. 841-842.

<sup>213</sup> I-LT, Cappella musicale, b. 217. L'intestazione del manoscritto autografo di Martini è di mano di Basili: «Salve donata dal padre Martini di Bologna degnissimo maestro di cappella di detta città addì 1° maggio 1747». Copia della medesima composizione, si trova anche in un codice manoscritto conservato nella Biblioteca Corsiniana. La grafia è quella di Girolamo Chiti, che fa precedere la composizione da alcune indicazioni cronologiche che confermano il passaggio di Martini da Loreto: «*Salve Regina* a 5 voci del reverendo padre maestro f. Gio. Battista Martini minore conventuale bolognese, maestro di cappella in S. Francesco di Bologna et insigne maestro di cappella *in primo gradu etc.* Fatta dal medesimo nella sua venuta a Roma seguita li 7 maggio 1747 al capitolo generale, e per la santissima Vergine lauretana che visitandola per viaggio vi lasciò per sua devozione e memoria. Davami il dì 14 maggio per sua grazia e mio profitto». I-Rli, Mus. M. 13, cc. 39v-40v. Ringrazio il prof. Armando Carideo per avermi segnalato questa fonte.

missiva di Martini, con la quale il Francescano chiedeva la lista di alcuni volumi di musica a stampa conservati nella biblioteca della cappella musicale di Loreto. Non era una novità per Martini intraprendere scambi epistolari mosso da interessi bibliografici.<sup>214</sup> Basili, che, come si è detto, in qualità di maestro di cappella aveva in custodia l'archivio musicale della Santa Casa, rispose puntualmente con un dettagliato elenco nel quale riporta in breve i dati indicati sul frontespizio di ciascun volume, in alcuni casi descrivendone anche il contenuto. L'interesse principale di questi primi scambi epistolari si concentra sui tentativi da parte di Martini di ottenere alcuni tomi in cambio di altri in suo possesso, tramite l'aiuto di Basili. Il maestro lauretano cercò inoltre di fare da mediatore tra Martini e gli eredi di Geminiano Giacomelli per la compravendita di alcuni volumi della biblioteca del suo predecessore.

A Basili e all'organista Giovanni Battista Mastini, il Francescano invierà, nel tentativo di esitarle, copia delle «Sonate»,<sup>215</sup> anche se la transazione di vendita andò a buon fine solo con il maestro lauretano. Nella lettera con la quale Mastini rifiuta l'acquisto del volume si trova una interessante attestazione dell'abilità di Basili alla tastiera. L'organista scrive infatti a padre Martini:

Il sig. maestro l'altra sera me le fece sentire tutte [*scil.* le *Sonate per l'organo e il cembalo*], e mi disse, che in quel genere era la meglio opera che fosse uscita alle stampe. Egli poi le sona così perfettamente, che fa meravigliare, sicché maggiormente spicca, e il compositore e l'esecutore.<sup>216</sup>

Tra le righe di queste prime lettere si trova anche il riferimento alla passione di Andrea Basili per la pittura. Il maestro lauretano, probabilmente su richiesta di padre Martini,<sup>217</sup> aveva infatti realizzato un ritratto di Orlando di Lasso, inviato a Bologna il 14 ottobre 1747, insieme ad un altro forse sempre di sua mano, come si intuisce da quanto scrive:

Gli mando incluso il ritratto di Orlando di Lasso rozzamente fatto, perché l'avrei a dir il vero ricercato con la penna, e come l'altro che gl'accludo, ma dovendo un di questi giorni partire per alcune funzioni, e dovendo preparare molte cose non mi permette il tempo d'applicarmi maggiormente ad una cosa, che tanto a Vostra Reverenza credo servirà solo per ridere.<sup>218</sup>

<sup>214</sup> Come attesta in particolare la fitta corrispondenza epistolare intrattenuta da Martini con Girolamo Chiti a partire dal 1745. Cfr. A. SCHNOEBELEN, *The Growth of Padre Martini's Library as Revealed in His Correspondence*, «Music & Letters», IV, 1976, pp. 379-397.

<sup>215</sup> Pur non essendo specificato, si tratta verosimilmente dell'op. 3 di Martini, le sei *Sonate per l'organo e il cembalo*, edite nel 1747 da Lelio Dalla Volpe.

<sup>216</sup> Cfr. lettera di G. B. Mastini a G. B. Martini del 18 luglio 1747, I-Bc, I.017.103, SCHN 3113.

<sup>217</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 7 giugno 1747, I-Bc, I.017.101, SCHN 0464: «subito ch'avrò tempo gli manderò il ritratto d'Orlando di Lasso».

<sup>218</sup> Cfr. lettera di Andrea Basili a G. B. Martini del 14 ottobre 1747, I-Bc, I.017.105, SCHN 0467. Nella Sala Bossi del Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna è conservato un ritratto ad olio di Orlando di Lasso, che il catalogo del Museo internazionale e Biblioteca della musica riconduce alla citata lettera di Andrea Basili. Per quanto la fattura del dipinto non sia di alto livello, ci sembra di poter escludere che sia stato eseguito dal maestro lauretano, il quale riferisce di aver realizzato il ritratto a penna e non ad olio. Inoltre l'invio di un quadro di tali dimensioni avrebbe richiesto il ricorso ad un corriere speciale, con relativa maggiorazione di costo, del quale la lettera non fa menzione. Il ritratto, derivante dalla copia di una stampa realizzata dall'incisore fiammingo Johannes Sadeler, non ha probabilmente alcuna relazione con il dipinto al quale si riferisce il nostro autore.

Pochi mesi dopo l'inizio del carteggio, ebbe luogo una curiosa vicenda. Da una lettera inviategli da Girolamo Chiti il 13 marzo 1748,<sup>219</sup> Martini venne informato della notizia della morte di Basili. Nella risposta, inviata al confratello il 24 marzo successivo, il Francescano manifestò sorpresa e rammarico, esprimendo al contempo la propria stima per il collega e corrispondente di Loreto, la cui ultima lettera risaliva al 31 gennaio dello stesso anno.

Sono restato molto più sorpreso in sentire la morte del sig. Andrea Basili, maestro di cappella della Santa Casa di Loreto, uomo che, oltre un talento non ordinario e studio indefesso nella musica teorica e pratica, era d'un'età molto fresca, anzi penso avesse meno anni di me, e bisogna che sia stata molto breve la malattia, perché è poco tempo che egli favorì di scrivermi.<sup>220</sup>

Il 5 aprile giunse però la smentita a Martini da parte di Chiti stesso, nella quale traspare la stima che il maestro romano nutriva per il maestro lauretano, con il quale anch'egli era in contatto epistolare:

il sig. don Andrea Basili vive, e questa fu una ciarla sparsa per Roma, come per lo più ho veduto e sentito succedere a virtuosi in musica di rango, poiché delli 10 marzo ricevei una sua lettera compitissima pro informazione di certo suo affare, e tutto mi consolai; seppi bene dopo questa essere morto un basso di quella cappella lauretana, sì che spesso si prende un qui pro quo. Consoliamoci ambedue meritando tutto il bene e conservazione un soggetto di tal merito, da cui aspetto risposta.<sup>221</sup>

La falsa notizia della morte di Basili potrebbe essere stata frutto di un malinteso, come ipotizza Chiti, ma è possibile darne anche un'altra spiegazione, alla luce di una vicenda accaduta qualche anno prima nella cappella lauretana. Nel 1727 don Francesco Caldara<sup>222</sup> aveva sparso per Loreto la voce che Giovanni Pietro Franchi,<sup>223</sup> il maestro di cappella allora in carica nella Santa Casa, era morto, riuscendo ad ottenere in modo fraudolento la patente di nomina da papa Benedetto XIII. Franchi era stato costretto a rivolgersi alla Congregazione lauretana per ottenere la sospensione dell'assegnazione dell'incarico a Caldara ed essere reintegrato come maestro di cappella della Santa Casa. L'usurpatore, che

---

<sup>219</sup> Cfr. lettera di G. Chiti a G. B. Martini del 13 marzo 1748, I-Bc, I.012.008, SCHN 1386: «sento ancora morto don Andrea Basili, maestro di cappella di Loreto». La lettera è integralmente trascritta in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., p. 380, num. 170.

<sup>220</sup> Cfr. lettera di G. B. Martini a G. Chiti del 24 marzo 1748, I-Bc, I.012.010, SCHN 1388. La lettera è integralmente trascritta in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., p. 381, num. 171.

<sup>221</sup> Cfr. lettera di G. Chiti a G. B. Martini del 5 aprile 1748, I-Bc, I.012.012, SCHN 1391. La lettera è integralmente trascritta in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., pp. 385-386, n. 173.

<sup>222</sup> Francesco Caldara, chierico di origine napoletana, fu maestro della cappella lauretana dal 22 luglio 1727 al 30 agosto 1730. Dopo essere stato rimosso dalla carica ottenuta con l'inganno lasciò Loreto trafugando parte delle composizioni musicali conservate nell'archivio. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia* cit., pp. 62-66, 400-401, 605; TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 120-121.

<sup>223</sup> Giovanni Pietro Franchi, nato a Pistoia verso il 1605, ricoprì la carica di maestro di cappella di Loreto dal 1° novembre 1711 al 6 agosto 1727 e dal settembre 1730 al 31 maggio 1731. Morì a Loreto il 2 dicembre del 1731. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia* cit., pp. 62-66, 400-401, 601; TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 119-121; A. CRISPOLTI, "voce" Franchi, *Giovan Pietro*, DBI, L, Roma, 1998, pp. 93-94.

doveva godere di protezioni influenti, era comunque riuscito ad ottenere la nomina a coadiutore con diritto di successione. A causa però della sua palese incompetenza, e col venire in luce in sede processuale dell'intrigo ordito ai danni della cappella musicale, Caldara venne definitivamente allontanato dall'incarico e Franchi pienamente reintegrato.<sup>224</sup>

A conclusione della vicenda della presunta dipartita di Basili, Martini si rallegrerà con Chiti in una lettera del 17 aprile 1748:

non posso esprimerle il piacere avuto in sentire la gratissima nuova che il signor Andrea Basili, dignissimo maestro di capella di Loreto, viva prospero, sano e salvo. Che Iddio lo mantenghi *ad 100 annos*. Anzi questa mattina da un forastiere mi è stata consegnata sua lettera, che sempre più mi ha consolato e confermato di sua perfetta salute.<sup>225</sup>

Martini si riferisce alla lettera di Basili scritta l'8 aprile del 1748.<sup>226</sup> Il «forastiere» in questione era Johann Baptist Pauli, musicista tedesco, presentarsi al maestro di cappella di Loreto come consigliere del principe di Fulda. Il titolo risulta confermato anche dall'intestazione di una composizione inviata dallo stesso Pauli a padre Martini.<sup>227</sup> Scarse sono le notizie riguardanti Pauli, che ricoprì tra il 1724/1725 e il 1750 il ruolo di Konzertmeister della Hofkapelle di Fulda, ove morì il 23 settembre 1773.<sup>228</sup> Il suo nome è ricordato soprattutto per aver fatto da tramite per l'acquisizione di alcune opere di Johann Sebastian Bach da parte della biblioteca di padre Martini, tra le quali un esemplare a stampa

---

<sup>224</sup> La vicenda è narrata in alcuni memoriali manoscritti conservati in I-LT, Cappella musicale, b. 1 (olim Tebaldini, b. 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*, cc. 509r-516v. Riportiamo di seguito la sintesi che degli accadimenti fece Tebaldini a partire dai documenti d'archivio: «Fu nell'anno 1727 che si sentì correre a Loreto una voce la quale affermava che la carica di maestro della cappella Lauretana fosse stata da Benedetto XIII conferita al sig. don Francesco Caldara napoletano – del quale la storia nulla ricorda all'infuori del fatto presente – col supposto che il Franchi fosse morto. Procuratosi però questi del tutto miglior notizia trovò che in realtà il detto Caldara – per via del falso supposto – era riuscito ad estorcere al pontefice la patente di nomina a maestro della cappella lauretana in vece sua. Ricorse il Franchi alla protezione dell'Eminentissimo cardinale di Stato prefetto della Congregazione lauretana “e fattogli constatare che esso non era altrimenti morto, si bene vivo, anzi di ottima salute” ottenne che si sospendesse l'esecuzione di detta patente “e che venisse in conto veruno molestato nell'esercizio della sua carica. Ma vedendo il Caldara che con l'ideato pretesto della morte del detto Franchi non avendo potuto spellerlo da detta carica pensò di introdursi nella medesima in qualità di coadiutore e neppur questo gli fu molto difficile perché interposti in ottenere la prima grazia nacque rescritto in cui fu spedita al Caldara la patente di coadiutore [...]”. Ma il Caldara, dal suo posto si rivelò talmente impari al proprio compito, da sollevare le proteste generali dei canonici, dei cantori e della cittadinanza medesima. [...] In conseguenza di ciò il governatore di S. Casa ordinava venisse istituito processo pel quale si ebbe a palesare tutto l'intrigo ordito e perpetrato a danno del Franchi, sì che il Caldara finì coll'essere deposto dal suo ufficio per veder reintegrato intieramente, in data 30 agosto 1730, il legittimo maestro della cappella loretana», cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 120.

<sup>225</sup> Cfr. lettera di G. B. Martini a G. Chiti del 17 aprile 1748, I-Bc, I.012.013, SCHN 1393. La lettera è integralmente trascritta in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., p. 389, n. 176.

<sup>226</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini dell'8 aprile 1748, I-Bc, H.084.179, SCHN 0463.

<sup>227</sup> La composizione venne allegata alla lettera del 9 marzo 1750 (I-Bc, H.086.097, SCHN 3995) nell'intestazione della quale si legge «Kyrie in Do a cinque voci con istromenti del sig. Gio. Battista Pauli consigliere di camera di Sua altezza reverendissima il principe di Fulda» (I-Bc, II.106).

<sup>228</sup> G. REHM, *Musikantenleben. Beiträge zur Musikgeschichte Fuldas und der Rhön im 18. und 19. Jahrhundert*, Parzeller, Fulda, 1997, p. 11; *Bach-Dokumente II, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, a cura di W. Neumann, H.-J. Schulze, Kassel, Bärenreiter, 1969, p. 469; W. REICH, *Padre Martini, «Musica»*, X, 1956, pp. 283-284: 283.

del *Musikalisches Opfer* BWV 1079.<sup>229</sup> Nel carteggio martiniano si conservano quattro lettere di Pauli indirizzate al Francescano tra il 1748 e il 1750.<sup>230</sup> Dalla prima di esse, datata 25 giugno 1748, si apprende che Pauli intratteneva uno scambio epistolare anche con Andrea Basili, con il quale stava affrontando un'amichevole disputa riguardante alcuni precetti compositivi, come attestato anche da una precedente lettera di Basili a Martini del 4 maggio 1748.<sup>231</sup> Da quest'ultima missiva del maestro lauretano si può evincere inoltre che Pauli aveva probabilmente studiato con Alessandro Scarlatti o con un suo discepolo.

Il tono con il quale Basili affronta la discussione con il musicista di Fulda lascia emergere alcuni tratti caratteristici delle argomentazioni impiegate da Basili in sede teorico-musicale: un atteggiamento conciliante unito ad uno moderato pragmatismo nel discutere le materie controverse al quale si accompagna il ricorso critico al principio d'autorità nel dirimere i punti dubbi, nonché l'impiego di argomentazioni ispirate al metodo filosofico-scientifico. La prospettiva complessiva di Basili appare segnata da un certo eclettismo di fondo che il nostro autore manterrà nel corso degli anni e che egli stesso esplicherà riferendo a sé l'immagine dell'ape che attinge il nettare da diversi fiori. Nella lettera a padre Martini del febbraio 1749 si legge infatti: «sono italiano ancor io essendo perciò qual ape che gode di sentire da ogni fiore, da ogni erba aromatica quel buono che fa per il mio gusto, che piace al mio palato».<sup>232</sup> La continuità del rapporto epistolare con Pauli è attestata almeno fino all'ultima annotazione di Basili nel catalogo delle musiche possedute dalla cappella musicale, datata 14 agosto 1748, dalla quale si apprende che Pauli aveva inviato al maestro di cappella una propria composizione come dono al Santuario lauretano.<sup>233</sup> Non è improbabile ritenere infine che nella conversazione avuta in persona con Basili e nelle lettere a lui indirizzate Pauli, similmente a quanto fece con padre Martini, abbia fatto riferimento a Johann Sebastian Bach e alle sue opere.

Al 1748 risale la prima attestazione dell'attività di insegnamento svolta a Loreto da Basili. Si tratta di una versione integrale in italiano del *Gradus ad Parnassum* di Johann Joseph Fux,<sup>234</sup> il manuale di composizione nel quale la metodologia didattica della suddivisione in specie del contrappunto, già da secoli in uso nelle scuole italiane di musica, aveva trovato la sua definitiva formulazione. In calce al manoscritto, terminato il 20 giugno 1748, Basili afferma di «aver fatto questo ristretto per maggior intelligenza de' studenti di quest'arte

<sup>229</sup> O. MISCHIATI, *Il catalogo originale dei codici manoscritti di padre Martini*, «Studi Musicali», XXVIII, 1999, pp. 117-218: pp. 127-128. Sulla presenza di altre opere bachiane nella biblioteca di padre Martini cfr. L. F. TAGLIAVINI, *Johann Sebastian Bach Musik in Italien im 18. Und 19. Jahrhundert*, in *Bachiana et alia musicologica – Festschrift Alfred Dürr 65. Geburtstag am 3. März 1983*, a cura di W. Rehm, Kassel, Bärenreiter, 1983, pp. 301-324.

<sup>230</sup> Cfr. I-Bc, H.086.094, SCHN 3992; H.086.095, SCHN 3993; H.086.096, SCHN 3994; H.086.097, SCHN 3995.

<sup>231</sup> A-Wn, Autogr. 7/10.

<sup>232</sup> Cfr. lettera di Andrea Basili a G. B. Martini del 24 febbraio 1749, I-Bc, I.017.109, SCHN 0471.

<sup>233</sup> I-LT, *Cappella musicale*, b. 1 (olim Tebaldini, 123), *Miscellanea storica della cappella musicale*, c. 495: «Io Andrea Basili maestro di cappella ho avuto in consegna una messa concertata con istromenti manoscritta in parti senza originale del sig. Gio. Batta Paoli compositore, e donatore di essa al Santuario questo dì 14 agosto 1748». Tale composizione risulta irreperibile nell'Archivio lauretano già dall'inizio del secolo XX, cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 71, 73.

<sup>234</sup> J. J. FUX, *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*, Vienna, van Ghelen 1725.

musica».<sup>235</sup> La cura nella redazione del testo, che verrà analizzato nel capitolo seguente,<sup>236</sup> evidenzia l'importanza che in Basili rivestiva ancora in questo periodo il metodo delle specie contrappuntistiche nell'insegnamento della composizione. Tra gli allievi ai quali il testo era destinato vanno inclusi Domenico Quintiliani, il cui nome compare a c. 2r, e Pasquale Antonio Basili, nipote del nostro autore.<sup>237</sup> Quest'ultimo, in una lettera a padre

---

<sup>235</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, c. 108r.

<sup>236</sup> Cfr. cap. II.

<sup>237</sup> Pasquale (o Pascale) Antonio Basili (Perugia, ca. 1733/34 - post 1784), organista, compositore e maestro di cappella, compì gli studi musicali a Loreto con Andrea Basili, sotto la tutela del quale visse tra il 1746 e il 1753. L'unico data anagrafico certo è il luogo di nascita, Perugia (cfr. lettera di P. A. Basili a G. B. Martini del 29 agosto 1761, I-Bc, I.017.196, SCHN 0555). Nel corso delle ricerche genealogiche sulla famiglia Basili condotte negli ultimi anni dal professor Paolo Basilici non sono emersi documenti che permettano di stabilire con esattezza il luogo e la data di nascita di questo musicista. Anche l'esatto legame di parentela con Andrea Basili rimane tuttora da chiarire. Sembra che nessuno dei fratelli del nostro autore sia il padre di Pasquale Antonio. Quest'ultimo potrebbe pertanto essere figlio di un cugino oppure, come ipotizza Paolo Basilici, essere il figlio di Vittoria Basili, sorella di Andrea. Nella citata documentazione relativa alla cappellania eretta da don Francesco Basili, Vittoria e il marito, Marcantonio Brunelli, risultano essere genitori di un bambino, indicato con il nome di «pasqualino» (cfr. Archivio diocesano di Città della Pieve, Cappellanie e benefici, *Cappellania Basili*). Basilici ritiene che sia possibile che a causa dell'insorgere di gravi problemi familiari, il giovane Pasquale Brunelli sia stato inviato dalla madre, probabilmente rimasta vedova, a Loreto dal fratello Andrea, affinché questi ne completasse l'istruzione e lo indirizzasse alla professione musicale. Sempre secondo Basilici, il nipote avrebbe assunto successivamente il cognome Basili, forse per avvantaggiarsi della notorietà dello zio in campo musicale. Tra il 1752 e il 1754 Pasquale Antonio ricoprì probabilmente l'incarico di maestro di cappella nella collegiata di S. Urbano ad Apiro (MC). Con questo titolo infatti si presentò all'Accademia Filarmonica di Bologna per esservi aggregato come compositore, come risulta dalla richiesta da lui presentata e letta nell'assemblea del 14 giugno 1753 (cfr. I-Baf, Registro dei verbali, II/2, c. 241r). In conformità alle norme per l'aggregazione dei musicisti «forestieri», ossia residenti al di fuori del territorio bolognese, Pasquale Antonio non fu sottoposto ad un esame, ma inviò da Loreto alcune sue composizioni in stile osservato (*Sette brevi componimenti in stile rigoroso sopra le parole Benedicamus Domino e Bononia docet*, I-Bc, DD.126), sottoponendole al giudizio degli accademici. Il nipote del nostro autore entrò a far parte dei filarmonici bolognesi il 19 luglio 1753 (cfr. I-Baf, Registro dei verbali, II/2, c. 242r-v). Dal 1754 al 1756 fu maestro di cappella a Contigliano (RI) nella collegiata di S. Michele Arcangelo e successivamente nella Cattedrale di Orte, incarico di fatto ricoperto di fatto a partire dal 14 dicembre 1756, ma con nomina effettiva dal 3 gennaio 1757 (cfr. Archivio storico diocesano di Orte, risoluzioni capitolari, registro 8). Questo dato è confermato anche da quanto Pasquale Antonio scrisse in una lettera inviata al prefetto della musica del capitolo del Duomo di Terni il 7 marzo 1757, nel tentativo di subentrare a Gregorio Ballabene (Roma, 1720 - ivi, ca. 1803) nella direzione della cappella musicale (cfr. M. MOSTARDA, *Per una storia della cappella musica del Duomo di Terni*, «Esercizi. Musica e Spettacolo», X, n.s. 1, 1991, pp. 15-35: 26). Pasquale Antonio Basili rimase ad Orte almeno fino al settembre 1759, concorrendo senza successo anche al posto di maestro di cappella della Cattedrale di Orvieto come risulta dal carteggio che egli intrattenne con padre Martini (cfr. lettere di P. A. Basili a G. B. Martini: 23 maggio 1759, I-Bc, I.017.194, SCHN 0551; 1° agosto 1759, I-Bc, I.017.193, SCHN 0555; 5 settembre 1759, I-Bc, I.017-195, SCHN 0554). Secondo le informazioni raccolte da Radiciotti, nel 1760 fu nominato organista della Cattedrale di Ancona, posizione che mantenne fino al 1762 (cfr. I-MAC, DBBMM, n. 361). Trasferitosi in Germania, dal gennaio del 1764 ricoprì l'incarico di maestro del teatro dell'elettore di Colonia, come si evince da una lettera inviata da Bonn al Francescano (cfr. lettera di P. A. Basili a G. B. Martini del 28 agosto 1764, L.117.013, SCHN 0556). Rientrato in Italia, tentò l'esame di ammissione alla Congregazione dei musici di santa Cecilia, senza però riuscirci (cfr. lettera di A. Basili al segretario di C. Pepoli Musotti del 4 gennaio 1773, I-Bc, I.017.158, SCH 0513). A partire dal 14 novembre 1766 fu nominato organista nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso, divenendone, il 26 aprile 1767, maestro di cappella, posizione che mantenne fino al dicembre 1770 (cfr. P. BARBIERI, *Ancora sugli organi di S. Lorenzo in Damaso, Roma. Con un elenco di organisti e maestri di cappella dal sec. XV al XIX*, «Amici dell'organo di Roma», s. II, 4, 1985, 91-101: 98). Durante questo periodo Pasquale Antonio risiedeva in una casa di proprietà del Collegio Romano, situata in via della Sirena Vecchia (cfr. *Il Collegio Romano dalle origini al Ministero per i beni e le attività culturali*, a cura di C. Cerchiai, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, p. 160). Il 24 novembre 1766 riuscì ad essere ammesso nel sodalizio ceciliano (cfr. F. LUISI, *Ascendenze e discendenze palestriniane. La concezione contrappuntistica nel Settecento a Roma: retaggio dell'arte palestriniana*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica*

Martini, ricorderà come a partire dal 1746 avesse condotto sotto la guida dello zio un severo studio della teoria musicale e della composizione.<sup>238</sup>

Due missive inviate a padre Martini nell'anno 1749 attestano il coinvolgimento di Basili nella controversia scaturita a seguito del fallimentare tentativo compiuto dal sacerdote ternano Carlo Delfini per ottenere l'aggregazione come maestro di cappella alla Congregazione de' musici di Santa Cecilia.<sup>239</sup> Nella controversia musicale scaturitane erano stati chiamati ad esprimersi musicisti di chiara fama, sia a sostegno del giudizio espresso dalla Congregazione che a difesa del candidato respinto. Tra questi ultimi si inserì anche Andrea Basili, che nella propria esposizione a sostegno del sacerdote ternano esplicita

---

e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi, Atti del II Convegno internazionale di studi palestriniani, Palestrina, 3-5 maggio 1986, a cura di L. Bianchi e G. Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 325-360: p. 350). Al 1768 risale la composizione dell'intermezzo a quattro voci *Le nozze alla moda* (Roma, nella stamperia del Casaletti alla Minerva, 1768), rappresentato a Firenze nel Teatro della Pallacorda (l'autore della musica è erroneamente indicato come «sig. Pietro Antonio Basili, accademico filarmonico»). Dal novembre 1772 all'agosto 1776 ricoprì la carica di maestro di cappella nella Cattedrale di Tivoli, ruolo che decenni prima era stato affidato anche allo zio Andrea (cfr. M. PASTORI, *La cappella musicale del Duomo di Tivoli* cit., p. 97). Dopo il periodo tiburtino le notizie si fanno più incerte. In una lettera inviata da Narni a Saverio Mattei nel 1780, Pasquale Antonio si definisce maestro di cappella, segno che in quel momento forse ricopriva quell'incarico nella Cattedrale di Narni (cfr. lettera di P. A. Basili a S. Mattei del 4 ottobre 1780, pubblicata in S. MATTEI, *Paralipomeni per servire di continuazione alle opere bibliche*, tomo I, Napoli, Porcelli, 1788, pp. 216-218). Nel 1783 è documentata la sua domanda al capitolo della Cattedrale di Orte per essere nuovamente nominato maestro di cappella in quella città. Nella risoluzione capitolare del 22 luglio venne riletto per tre anni «con la solita provizione e con l'esenzione dal coro, ma con l'obbligo di fare due allievi» (cfr. Archivio storico diocesano di Orte, risoluzioni capitolari, registro 10). Poco più di un anno dopo, il 9 ottobre 1784, Pasquale Antonio chiese al capitolo di essere rimosso dall'incarico, accettando di prestare servizio nella cappella di Sezze (LT). Il 22 novembre dello stesso anno inoltrò però nuovamente una supplica al capitolo della Cattedrale di Orte, venendo riletto per altri due anni. Al 1784 risale la pubblicazione della *Lettera diretta a Francesco Capalti in risposta alla critica dell'esame fatto dalla signora Maria Rosa Coccia* (Terni, Saluzi, s.d., ma 1784), sul frontespizio della quale Pasquale Antonio si dichiara «maestro di cappella romano nella venerabile Cattedrale di Orte». Nel 1785, senza aver atteso la scadenza dell'incarico, si dimise nuovamente. A partire da questa data se ne perdono le tracce. Ringrazio sentitamente il professor Paolo Basilici per avermi comunicato gli esiti della propria ricerca sulla famiglia Basili, grazie alla quale è stato possibile ricostruire gran parte della biografia di Pasquale Antonio.

<sup>238</sup> Cfr. lettera di P. A. Basili a G. B. Martini del 29 agosto 1761, I-Bc, I.017.196, SCHN 0555: «io so bene che mio zio 15 anni fa s'è adoprato in genere di musica, e di comporre, impiegarmi nelle più ardue imprese dell'arte, e ne ho fin dal 1751 riportato appresso i più celebri uomini attestato». Per completare la formazione del nipote nell'arte del contrappunto Andrea Basili lo introdurrà anche alla pratica della spartitura, come documentato dalla *Missa ad fugam* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, messa in partitura da Pasquale Antonio Basili nel 1750 (cfr. I-MAC, Mss. mus. 18-5).

<sup>239</sup> Si tratta della lettera datata 6 giugno 1749 (I-Bc I.017.110, SCHN 0472) e di una lettera senza data, ma certamente di poco successiva, come si può evincere dall'esplicito riferimento alla precedente in essa contenuto (I-Bc I.017.191, SCHN 0473). Del contenuto delle due lettere si intuisce che Basili è mosso dall'intento ottenerne l'approvazione e il sostegno di Martini alla propria posizione in merito al componimento di Delfini, contraria ai giudizi precedentemente espressi dagli esaminatori. Entrambe sono state incluse, in ordine cronologico errato, da F. PARISINI nel *Carteggio inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, I, Bologna, Zanichelli, 1888, pp. 294-302, nn. XCVII e XCVIII. La trascrizione della seconda, indicata con datazione incerta [1747-1749?], compare anche in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., Appendice IV, pp. 823-826, n. 445. In una lettera a Martini del 18 ottobre 1747, Basili, scusandosi del ritardo nel rispondere alla precedente missiva del Francescano, scrive di essere stato impegnato in «molte battaglie, o per dir meglio contese musicali che per lottare ha bisognato, per compiere al mio dovere, fare e con dissertazioni, e con critiche ragionevoli scoprire il vero si per difendere la musica che per sostenere qualche amico» (cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 18 ottobre 1747, I-Bc I.017.105, SCHN 0467). Potrebbe forse essere un riferimento velato ad un intervento di Basili nella controversia delfiniana antecedente al 1749.

alcuni elementi che permettono di comprendere quale valore assegnasse ai principi del contrappunto in relazione alla didattica della composizione.<sup>240</sup> La riflessione del maestro lauretano era orientata già a partire da questi anni alla ricerca di un principio di unità del sapere musicale, che si ricollega da un lato all'enciclopedismo seicentesco, e in particolare all'opera di Athanasius Kircher, e dall'altro dall'applicazione del metodo del razionalismo scientifico, attinto dall'opera filosofica di Willem Jacob's Gravesande,<sup>241</sup> alla riflessione sugli aspetti teorici e pratici dell'arte dei suoni.

Sempre a partire dal 1749 il carteggio con padre Martini documenta l'interesse di Basili per le opere di teoria musicale recentemente edita di Jean-Philippe Rameau e Charles Henri de Blainville. Di quest'ultimo Basili aveva letto una positiva recensione, apparsa nelle «Memorie per la storia delle scienze e buone arti»,<sup>242</sup> dell'opera *Harmonie théorico-pratique divisée en six parties*.<sup>243</sup> Dalla lettera a Martini del 16 dicembre 1749,<sup>244</sup> si apprende che Basili, mediante l'aiuto di Lodovico Montefani Caprara, bibliotecario dell'Istituto delle scienze di Bologna, cercò di entrare in possesso di una copia del celebre trattato di Rameau.<sup>245</sup> Il maestro lauretano richiese tuttavia in prima istanza al Francese di avere una copia dell'indice dell'opera, ben sapendo che il corrispondente, che si stava documentando da alcuni anni sulla produzione teorica di Rameau,<sup>246</sup> ne era già in possesso e lo aveva fatto tradurre in italiano.<sup>247</sup> Il maestro lauretano, da quanto emerge dalla lettera, era completamente all'oscuro del contenuto del *Traité de l'harmonie*, ritenendo che in esso l'autore non affermasse «di più di quello che espone il padre Kyrcher nella sua

<sup>240</sup> In merito agli avvenimenti legati all'«affaire Delfini» cfr. V. DUCKLES, *The Revival of Early Music in 18th Century Italy: Observations in the Correspondence between Girolamo Chiti and padre Giambattista Martini*, «Revue Belge de Musicologie», XXVI-XXVII, 1972/1973, pp. 14-24: 22-24; G. ROSTIROLLA, *Maestri di cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà del Settecento, da un manoscritto dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s. II, 1984, pp. 195-269: 242-243; G. ROSTIROLLA, *La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale italiano*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento musicale europeo*, a cura di A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1987, pp. 211-275: 236-249; F. LUISI, *Ascendenze e discendenze palestriniane. La concezione contrappuntistica nel Settecento a Roma: retaggio dell'arte palestriniana* cit., 331-345; L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d'esame nell'archivio, con un'introduzione storica*, Bologna, AMIS, 1991, pp. 50-53 e *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., pp. XXIII-XXIV e Appendice XI, pp. 845-846.

<sup>241</sup> Willem Jacob's Gravesande (s-Hertogenbosch, 26 settembre 1688 - Leida, 28 febbraio 1742) è stato un filosofo, fisico, matematico, docente universitario e diplomatico olandese. Pubblicò un'opera intitolata *Introductio ad philosophiam, methphysicam et logicam* (Venezia, Pasquali, 1748), dalla quale Basili trasse diverse citazioni.

<sup>242</sup> *Memorie per la storia, delle scienze, e buone arti, cominciate ad imprimerli l'anno 1701 a Trevoux, e l'anno 1743 in Pesaro tradotte nel nostro linguaggio*, luglio 1747, Pesaro, nella stamperia di Niccolò Gavelli, 1748, articolo LXXVII, pp. 394-402.

<sup>243</sup> C. H. DE BLAINVILLE, *Harmonie theorico-pratique: divisée en six parties*, Paris, Ballard, 1746.

<sup>244</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 dicembre 1749, I-Bc, I.017.111, SCHN 0474. Basili aveva conosciuto Montefani Caprara in occasione di una visita di quest'ultimo a Loreto.

<sup>245</sup> J.-Ph. RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Parigi, Ballard, 1722.

<sup>246</sup> Sul complesso rapporto tra padre Martini e Rameau cfr. E. R. JACOBI, *Rameau and Padre Martini: New Letters and Documents*, «The Musical Quarterly», L, 1964, pp. 452-475; P. BARBIERI, *Martini e gli armonisti "fisico-matematici": Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo* cit., pp. 173-209; G. SEMINARA, *Jean-Philippe Rameau*, Palermo, L'Epos, 2001, pp. 186-188; E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 44-45.

<sup>247</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 18 gennaio 1750, I-Bc, I.017.112, SCHN 0475: «vorrei sapere cosa costò a lei m. Rameau, e cosa spendè per farlo tradurre in italiano, che quando con quattrini potessi averne una copia io farei il tutto».



*Musurgia*».<sup>248</sup> Di diverso avviso era Martini, che nell'opera di Rameau vedeva non una derivazione e nemmeno una continuazione della teoria musicale italiana del secolo XVII, ma anzi l'affermazione di un sistema completamente diverso ed estraneo alla tradizione della scuola italiana.<sup>249</sup>

L'approfondimento delle questioni teoriche continuò comunque ad affiancarsi all'attività didattica. In questi anni è documentata la presenza alla scuola di Basili dell'evirato cantore Silvio Giorgetti, divenuto celebre oltralpe come soprano e insegnante di canto.<sup>250</sup>

Nel 1751 si registrarono nuovi disordini all'interno della cappella musicale e il maestro lauretano fu chiamato a risponderne. Per cercare di risolvere positivamente la controversia difendendo al contempo il proprio operato, stilò un memoriale all'inizio del quale riassunse brevemente l'accaduto e l'oggetto del contendere.

nell'anno 1751 nell'atto che cantavasi il mattutino de' Morti dopo il vespro di Tutti i Santi, cadde in mente de' musici non esser loro incombenza il rispondere ai versetti de' notturni, e della laudi, pretendendo appartenere al coro il rispondere alli medesimi. Nacque da ciò non picciolo disordine in quella giornata per tal novità.<sup>251</sup>

Il Capitolo della Basilica indignato, si rivolse al vescovo affinché fossero presi provvedimenti. Il conflitto tra i chierici del coro e i cantori della cappella fu trascinato a Roma, davanti alla Congregazione dei Riti. Il 27 aprile 1753 Andrea Basili, insieme al cantore Valerio Bertozzi,<sup>252</sup> presentò al vescovo un'ulteriore supplica nella quale venivano aspramente criticate, come infondate e pretestuose, le istanze presentate dai membri del Capitolo, opponendo ad esse puntuali citazioni dei regolamenti della cappella musicale allora vigenti.<sup>253</sup> La controversia parve sedarsi, ma le discordie all'interno del gruppo dei musici non cessarono. Il 16 aprile 1755, infatti, il segretario della Congregazione lauretana, monsignor Nicola Briganti, si rivolse nuovamente al governatore di Loreto affinché non

---

<sup>248</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 dicembre 1749, I-Bc, I.017.111, SCHN 0474. Dall'epistolario e dai manoscritti teorico-didattici si evince che Basili ebbe una reale venerazione per la figura e l'opera di Athanasius Kircher.

<sup>249</sup> Cfr. lettera di G. B. Martini ad Andrea Basili del 28 gennaio 1750, I-Bc, I.017.113, SCHN 0476: «Mons. Rameau stabilisce un sistema tutto affatto moderno, e molto lontano dalla nostra ottima scuola italiana passata, ed io, per dirle il mio debolissimo sentimento, stimo che noi altri italiani faessimo un gran torto alla nostra scuola italiana, se volessimo seguirlo, stante che la nostra scuola ha dato legge a tutti gli Oltremontani per lo passato, ma non ha mai preso legge da alcuna altra scuola; egli è bensì vero, che il sistema di mons. Rameau potrà darsi un gran lume per ciò che riguarda lo stile profano e da Teatro, ma per ciò che riguarda lo stile massiccio di molte voci, e da chiesa (secondo il mio debolissimo intendere) io lo stimo non solamente contrario, ma affatto distruttivo, e se dovessi farne il confronto, mi lusingo che mi si accorderebbe facilmente quanto asserisco».

<sup>250</sup> Silvio Giorgetti (San Benedetto del Tronto, 27 luglio 1733 - Monaco di Baviera, *post* 1802) fu avviato al canto da don Nicola Vignola maestro di cappella nella Cattedrale di Ascoli Piceno. Divenne in seguito allievo di Basili. Cantore soprano della cappella lauretana, dal 1752 al 3 gennaio 1757 ricoprì il ruolo di soprannumerario. Nominato poi tra i membri effettivi, mantenne l'incarico fino al 1768, quando si dimise per passare al servizio di Carl Philipp Theodor von Wittelsbach, principe elettore palatino. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 129; GRIMALDI, *La cappella lauretana tra storia e liturgia* cit., p. 614; M. DI SABATINO, *Silvio Giorgetti. Ritratto di un musicista sambenedettese del Settecento*, s.l., s.e., 2015.

<sup>251</sup> I-LT, Archivio della cappella musicale, b. 1, *Miscellanea storica della cappella musicale* (olim Tebaldini 123).

<sup>252</sup> Valerio Bertozzi, Basso in servizio nella Cappella lauretana dal 25 gennaio 1748 al marzo 1758. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia* cit., p. 613.

<sup>253</sup> I-LT, Archivio della cappella musicale, b. 1, *Miscellanea storica della cappella musicale* (olim Tebaldini 123).

trascurasse «di fare alli musici una seria esortazione, acciò si portino con tutta la più desiderata modestia, ed onestà, giacché si tratta di certa razza molto proclive ed inclinata alla libertà del cicalare e della scompostezza».<sup>254</sup>

## 12. Dal 1755 al 1769

Dopo un vuoto durato poco più di cinque anni, il carteggio tra Basili e Martini riprese con una certa regolarità.<sup>255</sup> Gli argomenti maggiormente affrontati continuarono ad essere per la maggior parte di carattere bibliografico. I due corrispondenti si scambiavano informazioni relative a recenti pubblicazioni in materia di teoria musicale e ai dibattiti che le accompagnano. Le attenzioni del nostro autore erano rivolte ancora per la maggior parte alle novità editoriali provenienti dalla Francia, anche se a partire dal 1755 cominciò a profilarsi un certo interesse, destinato successivamente a crescere, per la riflessione teorica di Giuseppe Tartini,<sup>256</sup> del quale, con la mediazione di padre Martini, cercò di procurarsi il *Trattato di musica*, pubblicato a Padova l'anno precedente. Parallelamente proseguivano le letture di carattere filosofico, delle quali Basili rende puntualmente conto al corrispondente bolognese. Tra i testi citati compaiono i *Trattenimenti sopra le scienze* di Bernard Lamy,<sup>257</sup> un testo di impostazione metodologico-didattica, e gli *Elementi di Fisica* di Giovanni Crivelli,<sup>258</sup> nei quali vengono esposti i principi fondamentali dell'acustica. Tramite padre Martini, Basili tentò inoltre di entrare in possesso di una copia del *Discorso sopra la tromba parlante* di

---

<sup>254</sup> I-LT, Governo della Santa Casa, Antichi Regimi, *Congregazione lauretana 12, 1754-1755*, c. 276v.

<sup>255</sup> Non è possibile stabilire con certezza se questa interruzione nel carteggio sia dovuta ad una mancato scambio epistolare tra Basili e Martini oppure se le lettere siano andate disperse. Certo è che l'inizio della lettera del 16 marzo 1755, la prima dopo il lungo silenzio, contiene un chiaro riferimento ad una prolungata interruzione della corrispondenza tra i due musicisti. Vi si legge infatti: «Le montagne stanno ferme, e gli uomini si rincontrano dice il trito proverbio, ma già che noi non ci rincontriamo, quando si è dato tal caso è stato un baleno, ed io mi prevalgo della penna, e così mi soddisferò. Lei forse non vorrà ne meno questa seccatura; e pare questa volta bisognerà che le faccia questo sacrificio, tanto più che l'è un pezzo che non ci siamo salutati» (cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 marzo 1755, I-Bc, I.017.115, SCHN 0477).

<sup>256</sup> Giuseppe Tartini (Pirano, 8 aprile 1692 - Padova, 26 febbraio 1770), celebre virtuoso del violino, compositore, teorico e didatta della musica.

<sup>257</sup> Bernard Lamy (Le Mans, 15 giugno 1640 - Rouen, 29 gennaio 1715), sacerdote oratoriano, docente di matematica e teologia. Il suo pensiero fu profondamente influenzato dal metodo cartesiano. Le sue *Entretiens sur les sciences* (Grenoble, Fremon, 1683) contengono l'esposizione di un'arte dell'apprendimento e dell'insegnamento riguardante tutte le discipline. Questo libro, molto ammirato da Rousseau, è allo stesso tempo un trattato sull'educazione, un discorso sul metodo e una guida allo studio. La traduzione italiana venne ristampata più volte a partire dal 1728. L'edizione citata da Basili è quella apparsa a Padova nel 1750 (cfr. B. LAMY, *Trattenimenti sopra le scienze nei quali s'insegna il metodo di studiare le scienze, e come valersi di queste pel buon regolamento dell'intelletto, e del cuore*, Padova, Remondini, 1750).

<sup>258</sup> Giovanni Francesco Crivelli (Venezia, 20 settembre 1691 – ivi, 14 febbraio 1743), matematico e fisico appartenente all'Ordine dei chierici regolari di Somasca. Pubblicò numerose trattati tra i quali gli *Elementi di fisica* citati da Basili, che fa riferimento alla seconda edizione, postuma, edita a Venezia nel 1744. Il primo libro di quest'opera tratta dei principii basilari della fisica (natura del moto, principii dei fluidi), di acustica e di ottica, mentre il secondo si occupa di cosmologia e astronomia. La particolarità delle argomentazioni svolte da Crivelli consiste nel continuo confronto che egli compie tra i procedimenti derivanti dalla scolastica e la metodologia moderna dell'indagine scientifica, sviluppando un pensiero filosofico-scientifico tendenzialmente eclettico. Accanto alla speculazione fisica e matematica, approfondì anche gli studi musicali, sia teorici sia pratici. Crivelli era noto per le sue buone qualità di esecutore al clavicembalo. Cfr. A. DE FERRARI, "voce" *Crivelli, Giovanni Francesco*, DBI, XXXI, 1985.

Geminiano Montanari.<sup>259</sup> È evidente dal tono delle lettere che attraverso la lettura di questi testi il maestro lauretano stava cercando di aggiornare le proprie conoscenze scientifiche e filosofiche, in modo da acquisire quegli strumenti teoretici e metodologici che gli consentissero di accedere alla comprensione delle nuove prospettive che andavano maturandosi nel campo della teoria musicale.

Basili ricevette il *Trattato di musica* di Tartini nel maggio 1755, rimanendo inizialmente alquanto perplesso sul suo valore scientifico. Il 9 giugno 1756 scrisse infatti al Francescano quelli che riteneva fossero i difetti maggiori dell'opera:

il tono troppo assoluto, la novità della strada aliena dal senso comune, l'autorità con cui s'esprime, Il pubblicare per nuovo ciò che di là da monti è vecchio, qualche contraddizione delle proposizioni, l'oscurità de' sentimenti.<sup>260</sup>

Tale giudizio, sostanzialmente negativo, venne però mitigato nella lettera del 31 luglio seguente:

Circa l'opera del Tartini soggiungo che tanto è compatibile chi non l'intende, quanto ha egli di colpa per simili persone nel farsi misterioso ed oscuro. Io però ne fò una somma stima perché siamo della stessa opinione; quello che mi dispiace (torno a ridirlo) è il tuono di autorità che forma una specie di disprezzo, dirò così, a chi entra dentro i suoi profondi pensieri. Basta, (mi perdoni padre maestro) egli ha fatto un'opera da far studiare bene, ma bisogna altresì avere un buon giudizio per distinguere gl'abbagli e le contradizioni». <sup>261</sup>

Questo mutamento d'opinione sulla teoria tartiniana, e in particolare sull'integrazione di aspetti musicali, matematici e filosofici che la contraddistingue, segna l'inizio di un avvicinamento progressivo alla speculazione musicale del violinista istriano, dalla quale Basili sarà sempre più attratto. L'atteggiamento del teorico e didatta bolognese rimase invece scettico e dubbioso.<sup>262</sup>

Tra il 1756 e il 1760 il carteggio tra Basili e padre Martini sembra nuovamente interrompersi.<sup>263</sup> Durante questo intervallo di tempo il rapporto tra i due musicisti non dovette tuttavia interrompersi completamente, anche se la piena ripresa dello scambio epistolare avvenne solo a partire dal coinvolgimento di Basili come giudice esterno al discusso concorso per il posto di maestro di cappella di S. Petronio.

---

<sup>259</sup> G. MONTANARI, *Discorso sopra la tromba parlante*, Venezia, Albrizzi, 1715.

<sup>260</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 9 giugno 1756. Il documento, attualmente non reperibile, faceva parte della collezione di Emilia Succi. La trascrizione parziale della lettera è contenuta nel *Catalogo con brevi cenni biografici e succinte descrizioni degli autografi e documenti di celebri o distinti musicisti posseduti da Emilia Succi, accademica filarmonica romana, compilato da Egidio Francesco Succi*, Bologna, Società Tipografica, 1888, p. 13, N. 67.

<sup>261</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 31 luglio 1756, I-Bc, I.017.116, SCHN 0479.

<sup>262</sup> Sul rapporto tra Martini e Tartini e sul giudizio espresso dal Francescano sulle teorie esposte nel *Trattato di musica* cfr. I. CAVALLINI, *Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a padre G. B. Martini*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali. Rendiconti», LXXIV, vol. LXVIII, Bologna, Compositori, 1980, pp. 107-124; P. BARBIERI, *Martini e gli armonisti "fisico-matematici"* cit., pp. 173-189.

<sup>263</sup> Si tratta probabilmente di un vuoto documentario dovuto alla dispersione di alcune missive dalla raccolta martiniana, forse perché considerate di minor interesse. In questo periodo va tuttavia certamente collocata una pittoresca lettera senza data, nella quale Basili riferisce al Francescano l'arrivo a Loreto di Carlo Broschi, di passaggio nel corso di un viaggio verso Roma. Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini (s.d., ma ca. 1759/1760), I-Bc, I.017.187, SCHN 0545.

Nel 1760 Basili venne infatti interpellato, probabilmente su indicazione di padre Martini, in qualità di esperto esterno a giudicare le prove del concorso bandito a Bologna dalla Fabbriceria di S. Petronio per il posto di sostituto, con diritto di successione, del maestro di cappella.<sup>264</sup> A dirigere la cappella petroniana era allora Giuseppe Maria Carretti,<sup>265</sup> il cui servizio effettivo era però limitato dall'età avanzata e da problemi di salute. Padre Martini era stato chiamato a svolgere un ruolo di supervisione in tutte le fasi concorsuali, a partire dalla notificazione pubblica a stampa del 28 febbraio 1760 fino alla proclamazione del vincitore. I requisiti previsti per l'ammissione alla prova erano il possesso della patente di aggregazione all'Accademia Filarmonica e la cittadinanza bolognese. Cinque i candidati che si presentarono all'esame: Lorenzo Gibelli, Giovanni Calisto Andrea Zanotti, Petronio Lanzi, Antonio Maria Mazzoni e Domenico Barbieri. Il concorso prevedeva lo svolgimento di due prove, che si tennero all'inizio del giugno 1760: l'elaborazione di un contrappunto a quattro voci su *cantus firmus* estratto dalla commissione ad apertura di libro e la composizione di una fuga a cinque voci a partire da un soggetto sorteggiato fra una rosa di temi indicati dallo stesso Carretti. terminate le prove, gli elaborati dei concorrenti vennero copiati e inviati in forma anonima ai giudici esterni, probabilmente indicati da padre Martini. Tra di essi figura appunto Andrea Basili, accanto a Giacomo Antonio Arrighi, Giambattista Casali, Gianandrea Fioroni, Quirino Gasparini, Niccolò Porpora e Francesco Antonio Vallotti. Agli autorevoli valutatori viene richiesto di esprimere un giudizio ragionato sulle capacità di ciascun concorrente in relazione all'arte di comporre musica ecclesiastica. I pareri di Basili come di altri esaminatori assegnano il primo posto nella prima prova a Petronio Lanzi, mentre la migliore delle fughe è giudicata quella di Giovanni Calisto Andrea Zanotti.<sup>266</sup> I pareri dei commissari esterni vennero poi vagliati da una commissione formata da Carretti e Martini, coadiuvati da altri due musicisti bolognesi: Angelo Antonio Caroli e Gianangelo Antonio Santelli. I commissari, dopo essersi riuniti nei mesi di novembre e dicembre del 1760, dichiararono vincitore, non senza una certa forzatura, Giovanni Andrea Calisto Zanotti.<sup>267</sup> A confermare i sospetti che l'elezione di Zanotti sia stata in qualche modo manovrata da padre Martini è un altro fatto messo in luce dalle analisi di Pasquini: «l'autografo della seconda prova d'esame redatta dal candidato poi proclamato vincitore reca un errore di contrappunto che non figura nella copia martiniana».<sup>268</sup> Tale errore non è segnalato in alcuno dei giudizi degli esaminatori, tanto che Pasquini pone la questione di un possibile intervento correttivo di padre Martini,

<sup>264</sup> Per una dettagliata e approfondita analisi delle vicende legate al concorso petroniano del 1760 cfr. E. PASQUINI, *Padre Martini index et arbiter. Su un concorso bolognese del 1760*, «Polifonie», VII, 2, 2007, pp. 161-213.

<sup>265</sup> Giuseppe Maria Carretti (Bologna, 19 ottobre 1690 - ivi, 7 luglio 1774), compositore e didatta bolognese, coadiutore in S. Petronio di Giacomo Antonio Perti dal 1740 e maestro di cappella dal 1756 al 1773, ricoprì le cariche di principe, consigliere e censore nell'Accademia Filarmonica. Alla sua scuola si perfezionò anche uno degli allievi di Basili, Domenico Quintiliani, dopo che i suoi studi sotto la guida di padre Martini erano stati bruscamente interrotti.

<sup>266</sup> I documenti autografi degli esaminatori esterni sono conservati in I-Bsp, ms. 56. In I-Bsf, ms. 52, sono conservate le copie di padre Martini, corredate da osservazioni a margine.

<sup>267</sup> Alla luce dell'esito finale del concorso, come osserva ancora Pasquini, «risulta poco verosimile che la correzione dei compiti sia avvenuta all'oscuro dei nomi dei candidati». Le copie delle prove spedite a Basili riportano infatti i cognomi dei candidati, segno che il maestro lauretano non era allo scuro di chi ne fosse l'autore (cfr. PASQUINI, *Padre Martini index et arbiter* cit., p. 169).

<sup>268</sup> Si tratta di un grave ed evidente parallelismo di ottave tra le due voci superiori.

o di altri da lui incaricati, prima della copiatura, allo scopo di non compromettere l'esito auspicato del concorso. Il confronto tra gli autografi degli esami con la copie degli elaborati inviati a Basili permettono di rispondere affermativamente alla domanda: ai commissari esterni furono effettivamente inviate le copie delle prove di Zanotti dopo che queste erano state debitamente emendate.<sup>269</sup>

Basili in una lettera a padre Martini del 23 giugno 1760 aveva espresso un certo disappunto generale sulla qualità della prove ricevute: «Io se avessi a risolvere, manderei il concorso a giudizio d'eguaglianza. Farei intendere a cotesti virtuosi che si degnassero studiare sopra il Palestrina».<sup>270</sup> Da una lettera del gennaio 1761 si intuisce inoltre che il maestro lauretano aveva perfettamente compreso come l'esito del concorso fosse stato piegato dal corrispondente a favore del proprio discepolo. Infatti il merito che Basili riconosce a Zanotti è soprattutto quello di avere Martini come maestro e mentore.<sup>271</sup>

Come risulta dal verbale di una riunione consiliare della cappella di Urbino, a partire probabilmente dalla fine del 1760 Basili ebbe per un anno come allievo Domenico Bevilacqua.<sup>272</sup> A quest'ultimo, che fino a quell'anno aveva servito la cappella di Urbino a titolo gratuito, il capitolo voleva offrire la possibilità di entrare a far parte stabilmente del gruppo dei musicisti, sostenendone economicamente la formazione alla scuola del maestro lauretano.<sup>273</sup>

---

<sup>269</sup> Le copie delle prove d'esame inviate a Loreto sono conservate in I-MAC, Mus. ms. 26.5. Basili, forse per tutelarsi da eventuali contestazioni, le aveva conservate in originale, informandone con queste parole il segretario della fabbriceria di S. Petronio: «chi esamina è obbligato a render conto di quel che dice quando bisogni, e perciò è necessario sempre avere in mano la causa prima». Cfr. lettera di A. Basili a G. Cuppi, spedita l'8 luglio 1760, I-Bsf, Ms. 52, p. 84.

<sup>270</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 23 giugno 1760, I-Bsf, ms. 52, p. 199. Citato in PASQUINI, *Padre Martini index et arbiter* cit., p. 172.

<sup>271</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 31 gennaio 1761, I-Bc, I.017.121, SCHN 0484.

<sup>272</sup> Scarse sono le notizie su Domenico Bevilacqua (ca. 1735-1817). Originario di Urbino, aveva svolto per alcuni anni la funzione di organista sostituto nelle chiese della città natale. Dopo un periodo di studi relativamente breve con Andrea Basili, dal 1761 al 1793 ricoprì la carica di organista nella Cattedrale di Urbino. Radiciotti, che definisce Bevilacqua un musicista poco più che mediocre (Cfr. I-MAC, DBBMM, n. 510), dà notizia della sua presenza durante il carnevale del 1777 come direttore della musica negli spettacoli del Teatro della Fortuna di Fano, e nell'autunno del 1778 come direttore della musica nel Teatro della Concordia di San Costanzo, dove è menzionato come «maestro di cappella di Urbino» (I-MAC, DBBMM, n. 4561). Nel 1793, abbandonati moglie e figli, si recò a Zara, dove risulta impiegato come concertatore nel Teatro Nobile a partire dal 1794. A causa della prolungata assenza, nel 1795 venne rimosso dall'incarico di organista. Trasferitosi definitivamente in Dalmazia, svolse attività come organista della cattedrale di Zara e clavicembalista nel Teatro Nobile della stessa città fino al 1811. Cfr. B. LIGI, *La cappella musicale del Duomo d'Urbino*, Roma, Edizioni Psalterium, 1933, pp. 158-159, 163-165; K. BURIĆ, *Glažbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*, «Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju», VII, 2005, pp. 37-194: p. 57, 98.

<sup>273</sup> Archivio Comunale della Cappella del Ss.mo Sacramento, Risoluzioni Consiglieri, Libro 1735-1768, c. 94r: «Addì 28 settembre 1760. È molto tempo che Domenico Bevilacqua di Urbino si esercita alla professione di suonare l'organo, e finora ha supplito, e tuttavia supplisce al servizio delle musiche di questa città, e specialmente di questa Metropolitana. Ma perché desidererebbe di sempre più perfezionarsi in questa professione, e rendersi sempre più meritevole e capace di ben servirla, ed all'incontro non potendo, attesa la di lui povertà, soccombere alle spese, che occorrono, a tale effetto desidererebbe di essere ammesso al servizio della venerabile capella con la solita provvisione di scudi 40 con la condizione però di stare per un anno sotto la direzione e scuola del celebre maestro di Santa Casa di Loreto sig. Basili Andrea, obbligandosi in questo frattempo di far servire a proprie spese la chiesa, e supplire del suo a quel di più che occorre per la scuola suddetta, promettendo, finito il detto anno, di venire ad esercitare con ogni attenzione, e diligenza il

A partire dagli anni Sessanta, Basili iniziò ad imprimere una svolta metodologica alla sua attività didattica, come risulta dalla cura particolare con la quale raccolse ed organizzò in maniera sempre più sistematica i propri materiali di insegnamento. Al 1761 risalgono i *Solfeggi per il Basso*, ricopiati nella sezione conclusiva di un ampio manoscritto di solfeggi, redatto probabilmente all'inizio degli anni Settanta, contenente una collezione graduata di esercizi che, nell'intenzione di Basili, dovevano costituire «un corso di studio musicale». <sup>274</sup> Il contenuto di questo manoscritto si trova anche in altri due documenti autografi, compilati alla fine degli anni Sessanta: la *Musica pratica semplice*, e gli *Elementi pratici per la musical vocale e strumentale*. <sup>275</sup>

A testimonianza dell'intensificarsi della riflessione metodologica svolta dal maestro lauretano a partire da questi anni, può essere citato un passo di una lettera inviata da Basili a padre Martini il 28 marzo 1761, nella quale viene suggerita una analogia tra la didattica della musica e quella della pittura.

È già a Vostra Reverenza cognita la relazione che anno fra loro le belle arti, ed io colla mia solita temerità ho voluto dar di mano per un poco a tutte, e fra le altre son stato dilettante di pittura, perciò tengo sopra il mio tavolino come capo d'opera il libro del sig. Giampietro Zanotti contenente gl'avvertimenti ad un giovane per la pittura trovando spessissimi tratti analoghi alla musica. <sup>276</sup>

Basili si riferisce agli *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* di Giampietro Cavazzoni Zanotti, nel quale vengono forniti all'aspirante pittore indicazioni e consigli generali di carattere metodologico e pratico. <sup>277</sup> Le analogie che Basili individua sono

---

suo impiego». Il testo della risoluzione capitolare è interamente trascritto in LIGI, *La cappella musicale del Duomo d'Urbino* cit., pp. 158-159.

<sup>274</sup> A. BASILI, *Solfeggi composti col loro basso sotto, che servir possono per un corso di studio musicale*, I-Bc, DD.124. A p. 69 si trova la data del 1772. I *Solfeggi per il Basso*, datati 1761, sono alle pp. 75-90. Il manoscritto, in gran parte autografo, fu donato a Gaetano Gaspari da Fortunato Santini, il quale prima di inviarlo ne fece di proprio pugno una copia parziale, priva dei solfeggi per Basso, oggi conservata nella collezione "Frank V. de Bellis" della San Francisco State University (US-SFsc, M2.1 M36). Santini presenta l'opera all'amico archivistica come una «scuola di canto del celeberrimo Andrea Basili».

<sup>275</sup> Cfr. A. BASILI, *Musica pratica semplice ossia Principi musicali per le signorine Mazzafra*, I-MAC, Mss. Mus. 115-4 (a c. 8v è indicata la data del settembre 1769); ID., *Elementi pratici per la musical vocale e strumentale esposti con ordine naturale da Andrea Basili per chi ha volontà di studiare*, I-MAC, Mss. Mus. 115-6.

<sup>276</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 28 marzo 1761, I-Bc, I.017.124, SCHN 0487. L'analogia tra musica e pittura è impiegata da Basili anche in una lettera a Martini del 24 settembre 1775 (I-Bc, I.017.171, SCHN 0530), nella quale, riferendosi al proprio allievo Clemente Morosi, che a detta del maestro lauretano era «al solito dei giovani più portato per il colorito della musica che per il disegno». Il Francescano utilizza in più luoghi del suo *Esemplare* questa analogia, come ad esempio nel passo seguente, al quale probabilmente il maestro lauretano si è ispirato: «siccome le parti della pittura sono il *disegno*, e il *colorito*; così le parti principali della musica sono il *contrappunto*, che tiene il luogo del *disegno*, e l'*idea* (o sia *invenzione*), che tiene il luogo del *colorito*; quindi ne viene, che niuno sarà mai perfetto compositore di musica senza un pieno possesso dell'arte del *contrappunto*, siccome niuno sarà mai perfetto pittore senza il perfetto possesso del *disegno*» (cfr. G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Dalla Volpe, 1774, p. XIII).

<sup>277</sup> G.P. CAVAZZONI ZANOTTI, *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna, Dalla Volpe, 1756.

probabilmente quelle riguardanti l'uso dell'esempio come strumento didattico, contenute nel secondo e quarto capitolo del testo.<sup>278</sup>

Nel 1761, dopo averne annunciato la pubblicazione imminente e proposto l'acquisto già a metà del 1756, Martini invia a Basili il primo volume della sua *Storia della musica*.<sup>279</sup> Latore del tomo della fu Carlo Dassio, dilettante di musica, che era in contatto con il Francescano grazie alla comune amicizia con Johann Christian Bach.<sup>280</sup> Nella lettera a Martini datata 14 marzo 1761, Dassio informa il Francescano dell'avvenuta consegna del libro e riporta alcune positive impressioni sulle qualità di Basili come esecutore al clavicembalo:

L'avviso dunque di avere consegnato in proprie mani del sig. Andrea Basili, il libro consegnatomi da Vostra paternità. reverenda tosto, che arrivai a Loreto, e m'ha fatto finezza di farmi sentire alcune sonate di cembalo composte da Vostra paternità reverenda di che ebbi sommo piacere, ammirando la virtù di chi le compose, e di chi le sonò con moltissimo gusto e bona grazia.<sup>281</sup>

Il 7 febbraio 1763, Andrea Basili sposò Maria Chiara Rosati, originaria di Montefalco.<sup>282</sup> I preparativi per le nozze erano iniziati l'anno precedente, con la predisposizione della documentazione necessaria alla celebrazione del matrimonio.<sup>283</sup> Chiara Rosati, di venticinque anni più giovane del maestro di cappella – nel 1763 avrebbe compiuto cinquantotto anni – era sorella di Giuseppe Rosati, aromatario della Santa Casa, presso il quale si era trasferita nel 1761.<sup>284</sup> Non sono noti i motivi di questo matrimonio contratto in età avanzata per l'epoca, e del quale Basili non fece alcuna menzione nel carteggio con padre Martini.

A partire da quest'anno nella corrispondenza col religioso bolognese si fanno sempre più frequenti gli accenti disincantati del *laudator temporis acti*, come ad esempio nella lettera del 26 aprile 1763, nella quale traspare chiaramente l'attitudine conciliante e rassegnata di chi non intenda più farsi coinvolgere direttamente in dispute musicali:

siccome vedo che i studi sono in disuso, e che la moda e l'impostura coll'ignoranza vogliono trionfare, io mi sono appreso all'*inquire pacem*, e *persequere eam*; e perché *ubi pax ibi deus*.<sup>285</sup>

<sup>278</sup> Sul rapporto tra la metodologia dell'insegnamento musicale *per exempla* e la didattica delle arti figurative nel secolo XVIII cfr. E. PASQUINI, *L'Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 59-67.

<sup>279</sup> G. B. MARTINI, *Storia della musica*, I, Bologna Lelio della Volpe, 1757. Nonostante la data riportata sul frontespizio sia 1757, la stampa del volume risale a non prima del 1759. Cfr. E. PASQUINI, *Giambattista Martini* cit., pp. 107-108.

<sup>280</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini 14 marzo 1761, I-Bc, I.017.122, SCHN 0485.

<sup>281</sup> Cfr. lettera di C. Dassio a G. B. Martini del 14 marzo 1761, I-Bc, I.001.183, SCHN 1869 (nel catalogo è riportata la datazione erronea del 14 marzo 1767). Su Carlo Dassio cfr. M. SCHWARZ, *Johann Christina Bach*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», II, 1900-01, pp. 401-454: pp. 413-414.

<sup>282</sup> I-LT, Parrocchia di S. Casa, *Liber coniugatorum II*, 1695-1765, p. 313.

<sup>283</sup> I documenti sono conservati in I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Rosati Maria Chiara*. La moglie del maestro lauretano era nata il 18 agosto 1730.

<sup>284</sup> Cfr. I-LT, *Matrimonialia*, 1761-1772, fasc. 1762, b. *Rosati Maria Chiara*. Dall'atto di stato libero risulta infatti che fino al 1761 era ancora residente a Montefalco, nella diocesi di Spoleto.

<sup>285</sup> Cfr. lettera di Andrea Basili a G. B. Martini 26 aprile 1763, I-Bc, I.017.128, SCHN 0490.

Il nostro autore non rinunciò tuttavia a seguire con interesse le controversie teoriche, come nel caso della *querelle* sorta in ambito bolognese a causa delle critiche mosse per iscritto da Andrea Menini a Giacomo Antonio Perti.<sup>286</sup> Ad informare il maestro lauretano della vicenda, ormai in via di conclusione, fu probabilmente Martini stesso, che, in forma anonima, fece recapitare al maestro lauretano l'opuscolo intitolato *Giudicio di Apollo*.<sup>287</sup> Il Francescano aveva probabilmente spedito al corrispondente una copia dell'opera per richiederne indirettamente il parere. Basili lasciò chiaramente intendere di aver riconosciuto la mano di Martini tra gli estensori della requisitoria, e chiese di poter ricevere da Bologna copia dello scritto di Menini,<sup>288</sup> per poter meglio comprendere i termini della questione dibattuta.

Basili non mancò inoltre di utilizzare toni severi e sferzanti per riferirsi al *Saggio sopra e leggi del contrappunto* di Giordano Riccati.<sup>289</sup>

Per quel poco che ho letto parmi già ch'abbia incorso nell'errore che egli lo scusa *brevis esse laboro et obscurus fio*, e che udienza non abbia dato al precetto. A tempo usar non affettar ingegno, tanto più che nell'opere didattiche non bisogna nudrire sentimenti, com'egli si esprime, di doversi portar da lui per vedere l'opera compiuta che ha appreso di se. L'aria di novità ch'egli ha preteso (mio debole giudizio) dare a questa sua opera, per un dotto che la penetri tutto troverà triviale, e per chi non sa, parrà un complesso d'indovinelli. È egli un dilettante? È molto. È egli un professore? È una ragazzata.<sup>290</sup>

<sup>286</sup> Cfr. I-Bc, K.15, *Trattato in genere teorico di canto fermo del sig. d. Andrea Menini d'Udine rassegnato alla correzione de' Filarmonici Accademici di Bologna ove con altri generi anche tal canto fiorisce. Adì 23 Marzo 1761*. Poco si sa di Andrea Menini, religioso originario di Udine. Per un dettagliato resoconto della vicenda e una accurata analisi della genesi del testo del *Giudicio di Apollo*, si veda E. PASQUINI, *Padre Martini in giudizio da Apollo*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, pp. 185-202.

<sup>287</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 7 luglio 1763, I-Bc, I.017.129-130, SCHN 0491: «Inviato mi viene (da chi non so) un plico di fogli stampati col titolo: *Giudicio di Apollo*. Ho già goduto al sommo, perché pieno di verità, di erudizione, di sceltissima locuzione, e d'ardentissimo zelo per fiaccare (dirò così) l'ardire, e per illuminare un povero, e miserabile cieco. Ha però in me acceso un grandissimo desiderio di leggere il foglio del Menini, poiché in tali controversie si perde l'ametà [*sic!*] del piacere, vedendo il partorito effetto in tutta la sua estensione, che non vedo della causa. Prego Vostra Reverenza se potesse favorirmene una copia, ch'io spenderò quel che bisogna». Tra le righe di questa e delle successive lettere, si intuisce che Basili aveva compreso che tra gli autori dell'opuscolo si celava il Francescano, anche se nella lettera successiva indica come autrice della replica a Menini l'Accademia Filarmonica stessa. Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 9 marzo 1764, I-Bc, I.017.131, SCHN 0494.

<sup>288</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del gennaio 1764, I-Bc, I.017.135, SCHN 0493. Martini probabilmente aveva spedito al corrispondente solo parte delle critiche di Menini, quelle rivolte alla sua *Storia della musica*, Basili chiede al Francescano di inviargli anche «l'emende date al celebre Perti, di cui tengo presso di me l'*Adoramus*».

<sup>289</sup> G. RICCATI, *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Castelfranco Veneto, Giulio Trento, 1762. Giordano Riccati (Castelfranco Veneto, 25 febbraio 1709 - Treviso, 20 luglio 1790), nobile trevigiano, si dedicò agli studi di fisica, matematica e teoria musicale, applicando il metodo sperimentale allo studio dei fenomeni acustici. Secondo Riccati l'armonia è governata da leggi fisiche, rilevabili attraverso lo studio scientifico degli effetti prodotti sull'uomo dagli suoni. Le regole della composizione musicale possono dunque essere codificate a partire dai principii della fisica del suono. Scrisse un'opera dal titolo *Le Leggi del contrappunto dedotte dai fenomeni e confermate col raziocinio*, rimasta inedita, dalla quale estrasse il citato *Saggio sopra le leggi del contrappunto*. Cfr. P. BARBIERI, *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici'* cit., pp. 196-207; G. T. BAGNI, *Scienza e musica nella Marca del Settecento: Giordano Riccati e Giuseppe Tartini*, «Cassamarca», XII, 1, 1998, pp. 68-72.

<sup>290</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 7 luglio 1763, I-Bc, I.017.129-130, SCHN 0491.



Nel giugno del 1763 Basili venne incaricato di supervisionare il restauro e l'ampliamento di uno degli organi della Santuario lauretano, costruito tra il 1564 e il 1575 da Alessandro Vicentini Palazzo e collocato sulla sacrestia detta della Cura. A effettuare i lavori fu l'organaro di origini lauretane Giuseppe Luzi, come risulta dall'atto notarile, datato 6 giugno 1763, con cui gli viene affidato l'incarico dall'allora governatore della Santa Casa, Giovanni Potenziani. Nel contratto si stabiliva che tutte le opere sarebbero state soggette all'approvazione del maestro di cappella,<sup>291</sup> il quale, molto soddisfatto dall'operato di Luzi, lo raccomanderà caldamente a padre Martini.<sup>292</sup>

Nell'ottobre del 1764 Basili presentò a Martini uno dei suoi allievi, Domenico Quintiliani, al quale si è già accennato, chiedendogli di accoglierlo alla sua scuola.<sup>293</sup> Quintiliani, che Basili definisce «un giovane savio, di ottimo talento, di buoni costumi, ed invogliatissimo per la musica»,<sup>294</sup> resterà tuttavia per poco tempo sotto la guida del

<sup>291</sup> Cfr. I-LT, *Istromenti* 104, 1763-1764, cc. 40r-42v. Al termine dei lavori Basili ne fece il collaudo e nel dicembre dello stesso anno dichiarò la propria approvazione: «A dì 9 dicembre. Io infrascritto fo fede a chiunque spetta come l'organo di S. Casa accomodato dall'organaro Giuseppe Luzi è stato più volte da me sonato, esaminato e riconosciuto per bene fatto secondo le regole dell'arte. In fede io Andrea Basili, maestro di cappella, mano propria». Cfr. I-LT, Amministrazione economica, *Giustificazioni del libro maestro Z*, 1763, n. 139.

<sup>292</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 18 gennaio 1764, I-Bc, I.017.134, SCHN 0492. Su Giuseppe Luzi, del quale sono pervenute pochissime notizie, si veda anche O. MISCHIATI, *Notizie di storia organaria e cembalaria nelle carte di Padre Martini*, «L'Organo», XXXII (1998-1999), pp. 89-222: p. 93, p. 175, p. 181.

<sup>293</sup> Poche sono le notizie su Domenico Quintiliani, originario di Recanati. Radiciotti ne colloca la nascita intorno 1745 (Cfr. I-MAC, *DBBMM*, n. 3218, *Quintiliani, Domenico*). Nominato maestro di cappella della cattedrale di S. Angelo in Vado il 6 agosto 1766, anche se l'elezione effettiva coincise con l'inizio del suo servizio, a partire dal 1° gennaio 1767, Quintiliani mantenne tale carica fino alla sua rinuncia, il 21 febbraio 1769. Nell'aprile del 1767 il suo nome compare anche nel *Libro dei Partiti e Memorie* dei padri Serviti di Senigallia, nel quale Quintiliani viene dichiarato idoneo a ricoprire il posto di maestro delle cappelle dei padri Serviti e dei padri Filippini, posizione che però non accettò. Nel documento, trascritto interamente da Radiciotti, viene detto che «fece li suoi studi di contropunto sotto al scuola de' celebri maestri di cappella sig. Basili, maestro di cappella di Santa Casa, e il padre maestro Martini di Bologna». Quintiliani è ricordato anche per essere stato il maestro di composizione di Gaspare Spontini (Maiolati Spontini, 14 novembre 1774 - ivi, 24 gennaio 1851). Cfr. RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Recanati* cit., p. 87; B. PAOLINI, *La cappella musicale di S. Angelo in Vado*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1995, p. 73.

<sup>294</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini dell'8 ottobre 1764, I-Bc, I.017.132, SCHN 0495. Il 24 maggio 1766 il maestro lauretano scrisse al Capitolo della Cattedrale di S. Angelo in Vado una lettera di raccomandazione per Domenico Quintiliani, attestandone le competenze e le capacità: «Io sottoscritto fo piena fede a chiunque spetta, che il sig. Domenico Quintiliani da Recanati avendo per molto tempo studiato sotto la mia direzione di suonare cembalo ed organo, come ancora il contrapunto, onde essendogli fatte fare alcune composizioni, quale l'ho fatte cantare da questi virtuosi della cappella loretana, con ottenere il comune gradimento e di più avendole consigliato portarsi in qualche rinomata città, egli si è prescelto la città di Bologna, dove presentemente si trova e raccomandato da me ai più supremi maestri, maggiormente abilitato può essere con piacere accolto in quella cappella che desiderano essere ben servita: onde io richiesto di tale informazione, ho fatta la presente, aggiungendo esser egli un giovine di ottimi costumi». Cfr. Archivio capitolare della cattedrale di S. Angelo in Vado, *Memorie Capitolari*, tomo V, p. 247. La lettera è integralmente trascritta in PAOLINI, *La cappella musicale di S. Angelo in Vado* cit., p. 72. Sulla formazione musicale di Domenico Quintiliani cfr. anche la lettera di raccomandazione inviata all'arcidiacono della cattedrale di S. Angelo in Vado da una nobildonna bolognese non identificata: «Sig. Arcidiacono Mio Signore Padrone Reverendissimo. Subito ricevuto i suoi comandi, portata mi sono dal nostro maestro di cappella d. Giuseppe Caretti, per avere un'esatta informazione di quel tal sig. Domenico Quintiliani di Recanati, ora suo scolaro. Da questo che certamente è galantuomo e sincero ho ricevuto le notizie che ora dirò. Mi assicura dunque essere giovine capace per fare il maestro di cappella, che compone benino e che suona l'organo bene, ma di più mi assicura esser giovine assai industrioso, che studia molto e molto lavora nella sua professione. Giovine poi savio, civile e proprio e che assolutamente essendo in posto farà onore a suoi maestri e a chi ne prenderà protezione. Di questo d.

Francescano, il quale nei primi mesi del 1765 licenzierà i tutti suoi allievi, forse a motivo di alcuni problemi di salute.<sup>295</sup> Quintiliani studiò in seguito con Giuseppe Maria Carretti, maestro di cappella in S. Petronio.

Il 14 settembre 1765 nacque il primogenito di Andrea Basili, Antonio Pompilio Arcangelo.<sup>296</sup> Il bambino morirà appena sei mesi dopo, il 24 febbraio 1766.<sup>297</sup> Della perdita Basili informerà Martini con commoventi parole:

Mi perdoni, la supplico, se rispondo alla sua stimatissima più che debolmente, troppo son'agitato, e quasi fuor di me per la perdita d'un unico figlio, che doppo infiniti incomodi, cure, vigilie, spese *etc.* passò all'altra vita il giorno di s. Mattia apostolo.

Nel gennaio del 1766, il maestro lauretano fece la conoscenza di André Ernest Modeste Grétry,<sup>298</sup> di passaggio per Loreto durante il viaggio di ritorno da Roma. Il musicista Belga, che desiderava richiedere l'aggregazione «alla forastiera» nella classe dei compositori dell'Accademia Filarmonica di Bologna, chiese al maestro lauretano di intercedere presso padre Martini per averne consiglio e aiuto.<sup>299</sup> Grétry, con la lettera di presentazione scritta

---

Giuseppe mi ha proprio assicurato essendo mio amico da molto tempo e son certa poi ha parlato con sincerità, di più mi ha detto che ha già fatto suo attestato da presentare a cotesto illustrissimo reverendissimo Capitolo, che fuorsì a quest'ora lei sig. arcidiacono mio reverendissimo avrà veduto; mi assicura ancora aver avuto nel principio ottimo maestro essendo stato il maestro di cappella di Loreto Basili molto insigne, è stato ancora da padre Martini, ma pochi mesi, perché questo padre senza sapersi il perché licenziò tutti i suoi scolari e il giovine vedendosi senza maestro si pose sotto a d. Giuseppe, queste sono le sincere informazioni avute. Bologna 11 giugno 1766 devotissima obedientissima serva Laura [segue cognome non leggibile]. Cfr. Archivio capitolare della cattedrale di S. Angelo in Vado, *Memorie Capitolari*, tomo V, p. 247. La lettera è integralmente trascritta in PAOLINI, *La cappella musicale di S. Angelo in Vado* cit., p. 72-73.

<sup>295</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 23 marzo 1765, I-Bc, I.017.136, SCHN 0497: «Preme più la conservazione della salute, che qualunque tesoro del mondo, perciò lodo infinitamente la sua prudentissima risoluzione, a cui farà d'uopo che venga ancor io. [...] Il sig. abbate [*scil.* Domenico Quintiliani] *aetatem habet*, onde penserà da se ai casi suoi; egli mi ha scritto il suo dispiacere, ma io penso che *majora premunt* come è la sua salute, quiete, e ragione di un tanto padrone, maestro, amico vero, protettore, benefattore, e prototipo estimabilissimo *etc.* quale è Vostra Reverenza». Negli anni immediatamente successivi Martini si lamenterà ancora con il maestro lauretano della propria cagionevole salute, tanto che Basili, forse consigliato dal cognato farmacista, fornirà al religioso bolognese una ricetta per rimettersi in forze. Cfr. lettera di Andrea Basili a G. B. Martini dell'11 novembre 1766, I-Bc, I.017.140, SCHN 0501: «Secondo che Vostra Reverenza stia di poca buona salute (benché io non sia medico) prenda questa mia ricetta. Non beva mai cosa alcuna la sera; se mangia? Pochissima cosa. Ma è meglio mangiare una sola volta in 24 ore. Nel primo quarto di Luna, e nel plenilunio prenda sempre un blandissimo medicamento, doppo ogni evacuazione beva dell'acqua melata. Riposi quanto può. Distribuisca la sue occupazioni in tempi opportuni; ma l'importanza maggiore è il non bere la sera. Più che si beve s'accresce volume al sangue, e per chi applica è un male grandissimo».

<sup>296</sup> I-LT, Parrocchia di S. Casa, *Liber baptizatorum*, VII, 1745-1767, p. 447.

<sup>297</sup> I-LT, Parrocchia di S. Casa, *Liber defunctorum*, V, 1765-1800, pp. 5-6.

<sup>298</sup> André Ernest Modeste Grétry (Liegi, 8 febbraio 1741 - Montmorency, 24 settembre 1813), compositore di origine belga, tra il 1762 e il 1766 perfezionò lo studio della musica a Roma con Giovanni Battista Casali (Roma, 1715 - ivi, 6 luglio 1792). La sua produzione teatrale fu estremamente prolifica. Oltre ai tre volumi dei *Mémoires ou Essais sur la musique* (Parigi, 1789), pubblicò anche un manuale di improvvisazione per strumenti a tastiera, *Méthode pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie* (Parigi, 1802).

<sup>299</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 14 gennaio 1766, I-Bc, I.017.139, SCHN 0498: «Il sig. Andrea Gretri [*sic!*] renditore di questo mio umilissimo foglio con cui mi presento a Vostra Reverenza essendo un buon professore di musica (per quanto io giudico essendo stato per cinque anni in Roma) mi richiede che io mi faccia cuore a pregare la somma bontà di Vostra Reverenza a riceverlo per vedere la rarità della sua celebre libreria, e siccome è di partenza per Ginevra andando direttore di una celebre accademia, vorrebbe concorrere ad esser accademico filarmonico, e perciò si esporrà a comporre quel che gli verrà dato prima però vorrebbe dare qualche cosa sotto i di lei occhi per prendere consiglio attinente all'impresa». Nella lettera del 22 febbraio

da Basili, si presentò al Francescano che in breve tempo lo portò ad ottenere quanto sperava prima di ripartire per Ginevra.<sup>300</sup>

Intorno al 1766 Andrea Basili ha tra i suoi allievi Pietro Borgogelli Bambini, discendente da una famiglia di patrizia Fano,<sup>301</sup> che risiedette per alcuni mesi nell'abitazione del maestro lauretano,<sup>302</sup> e Gianandrea Bellini, violoncellista appartenente anch'egli ad una nobile famiglia fanese.<sup>303</sup> Con quest'ultimo, tra il 1766 e il 1767, il maestro lauretano intrattenne anche un breve scambio epistolare, comprendente una decina di lettere, nelle quali, oltre a rispondere diffusamente ai dubbi e ai quesiti posti da Bellini in materia di teoria musicale, vengono riportati alcuni interessanti dettagli della vita quotidiana della famiglia Basili. Si apprende, ad esempio, che nell'appartamento, oltre al maestro di cappella, vivevano la consorte, «una buonissima serva arcivecchia, ma ottima per il servizio, e per il buon costume, e tre scolari figlioletti spiritosi».<sup>304</sup> Poco oltre nella stessa lettera viene descritto il clima quotidiano dell'ambiente domestico:

---

1766, Basili, ringraziando il Francescano per l'aiuto dato a Grétry, lascia intendere che quest'ultimo aveva ricevuto alcune indicazioni per il superamento dell'esame anche a Loreto. Vi si legge infatti: «Mi ha scritto ancor egli [scil. Grétry] da Bologna, cioè il detto professore da me raccomandatogli con mille espressioni spettanti alla somma bontà, con cui Vostra Reverenza l'ha favorito, e che si è degnata colla sua meritissima protezione dar sì, che egli partisse il più content'uomo del mondo. Stimatissimo padre maestro, replico i miei ringraziamenti essendosi unito meco à far una opera di carità, di cui è stata l'unica mira mia, poiché io non l'ho trattato che per mezzo giornata, ed una sera». Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 22 febbraio 1766, I-Bc, I.017.137, SCHN 0499.

<sup>300</sup> Nei suoi *Mémoires*, Grétry diede notizia degli studi svolti con padre Martini: «Suivant les statuts de L'Académie, le genre de composition, pour être reçu maître de chapelle & admis dans le corps, étoit de fuger un verset de plain chant pris au hazard, en quoi j'étais assurément très peu versé. Mais le bons avis du père Martini sur ce genre de composition m'en donnèrent bientôt une connoissance suffisante & furent la cause première de mon succès». A. E. M. GRETRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, L'Auter, 1789, p. 108. Sul rapporto tra Grétry e Martini si veda anche H. BROFSKY, *Martini's Music School*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo* cit. pp. 305-314: p. 308. Brofsky afferma di non essere stato in grado di determinare con esattezza la durata degli studi di Grétry con Martini in preparazione all'esame di aggregazione all'Accademia Filarmonica. Se si considera che la lettera con la quale Basili chiede a Martini di fornire il proprio appoggio al musicista belga risale al 14 gennaio 1766 e che Grétry fu aggregato il 31 gennaio dello stesso anno, le lezioni di quest'ultimo con Martini non possono essersi protratte che per pochi giorni.

<sup>301</sup> I Bambini erano uno dei cinque rami della famiglia Borgogelli, estintosi nel secolo XVIII. Ebbero il titolo di nobili e di patrizi di Fano. Probabilmente Pietro Borgogelli Bambini fu l'ultimo esponente di questo ramo nobiliare.

<sup>302</sup> A partire dal 27 novembre 1766 almeno fino al 3 febbraio 1767, data in cui risulta presente a Loreto in qualità di padrino di battesimo del secondogenito di Andrea Basili, Francesco. Cfr. lettera di A. Basili a G. A. Bellini del 28 novembre 1766, I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, n. 16.

<sup>303</sup> Gianandrea Bellini (Fano ca. 1700 - ivi, 25 maggio 1781), studiò violoncello con Pietro Massi, allievo di Arcangelo Corelli, Domenico Bernardi e Antonio Quartieri. Sotto la guida di Paolo Benedetto Bellinzani, all'epoca maestro di cappella del duomo di Fano, intraprese lo studio della composizione. Fu molto attivo come insegnante di violoncello, contrabbasso, viola e violino ancora, e come animatore di private accademie di musica. Le notizie sono desunte da una lettera inviata da Bellini stesso a padre Martini, nella quale il violoncellista di Fano afferma «feci poi entrata col dottissimo sig. Basili maestro della capella di Loreto, col quale ebbi in diversi tempi più conferenze in voce ed in iscritto sopra le difficoltà della musica». Cfr. lettera di G. A. Bellini a G. B. Martini del 27 novembre 1779, I-Bc, I.014.102, SCHN 0598. Su Bellini, cfr. G. CASTELLANI, *Gianandrea Bellini, musicista del secolo XVIII*, «Studia Picena», V, 1929, pp. 33-44; D. MARSANO, *Introduzione* a P. B. BELLINZANI, *Versetti per organo, manoscritto dell'archivio capitolare del duomo di Pesaro*, Bologna, Forni, 1997, p. XV.

<sup>304</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. A. Bellini del novembre 1766, I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, n. 17 Per quanto riguarda i giovani allievi menzionati da Basili, potrebbe trattarsi di alcuni fanciulli cantori della cappella lauretana.

In casa mia non si pensa ad altro che a studiare. E questo studio acciocché non renda noia si distribuisce in diversi caratteri: in libri di divozione, teologici, filosofici, matematici, armonici, musici pratici. Si canta, si suona, si scrive, si compone, si legge secondo il bisogno alla vera istruzione di quanto occorre.<sup>305</sup>

A documentare il percorso di studi svolto da Pietro Borgogelli Bambini e gli argomenti trattati nelle lezioni epistolari con Gianandrea Bellini, oltre alla corrispondenza con quest'ultimo, è anche parte del contenuto del manoscritto degli *Elementi di musica*, conservato nella Staatsbibliothek di Berlino.<sup>306</sup> Questo trattato teorico-didattico, che verrà analizzato nel capitolo seguente, presenta infatti numerose affinità con lettere scritte da Basili a Bellini, comprese alcune ampie citazioni.

Tra le lettere inviate a Bellini è conservata anche una missiva di Basili indirizzata al pittore Carlo Magini,<sup>307</sup> relativa al ritratto del maestro lauretano che quest'ultimo aveva da poco eseguito. Le circostanze della realizzazione di questo quadro sono narrate nel profilo biografico di Andrea Basili contenuto nelle già citate *Notizie varie*, redatte dal figlio Francesco. In esse si legge che:

Fu commesso il di lui ritratto per la specula di Bologna, ma non volendosi egli prestare per sua modestia, le fu fatto fare dal pittore Carlo Mancini [*sic*!], senza che se ne avvedesse, nelle camere del governatore, che lo tratteneva artificiosamente. Sotto il di lui somigliantissimo ritratto, vi fu scritto il seguente disticon:

*Carolus aeffigiem virtus sed rara Basili | aeternum reddet nomen in orbe tuum.*<sup>308</sup>



Carlo Magini, ritratto di Andrea Basili.<sup>309</sup>

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2.

<sup>307</sup> Carlo Magini (Fano, 16 settembre 1720 - ivi, 3 luglio 1806), formatosi sotto la guida dello zio, il pittore Sebastiano Ceccarini, divenne noto soprattutto come ritrattista e autore di nature morte. Cfr. *Carlo Magini*, a cura di P. Zampetti, Federico Motta, Milano, 1990; L. BORTOLOTTI, *Magini, Carlo*, DBI, LXVII, 2006.

<sup>308</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., p. 2. Francesco Basili, confonde questo ritratto, conservato attualmente nella custodito nella Sala prove della cappella lauretana, con la copia effettuata successivamente. Anche il destinatario è errato: il quadro non fu inviato all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna ma padre Martini.

Il dipinto ritrae Andrea Basili in abito talare, comunemente usato in quell'epoca dai maestri di cappella, il viso sereno e poco espressivo, accanto ad un tavolo con libri e calamaio. Sullo sfondo emergono le canne di un organo. Il maestro lauretano regge con la mano sinistra, ben in mostra, lo spartito di un canone all'unisono a sedici voci, composto nel 1750 e dedicato al musicista napoletano Francesco Feo.<sup>310</sup> Dalla lettera del 24 giugno 1766 indirizzata a Carlo Magini, si apprende che Basili aveva indicato tre possibili canoni da raffigurare nel ritratto, pregando il pittore di rivolgersi all'amico Gianandrea Bellini per la scelta definitiva, aggiungendo che «circa lo scriversi cosa alcuna se non lo vuol far ella, lasci pure in bianco che lo farò io quando il tempo, o miglior pensiero mi verrà in capo».<sup>311</sup> L'esecuzione del quadro risale probabilmente a pochi mesi prima dell'invio della lettera, ed è da collocare quindi nella prima metà del 1766.<sup>312</sup> Nel 1779 Carlo Magini realizzò anche il ritratto di Gianandrea Bellini.<sup>313</sup>

<sup>309</sup> Fino a pochi anni fa il dipinto era situato negli uffici amministrativi della Delegazione Pontificia a Loreto. Sul retro della tela è applicata una targhetta di carta con la scritta: «Di proprietà del sig. maestro Francesco Basili. Loreto, aprile 1828». Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., pp. 409, 610.

<sup>310</sup> Il canone è costruito sulle parole *Amatissime Deus vivat Franciscus Feus*. Francesco Feo (Napoli, 1691 – 28 gennaio 1761).

<sup>311</sup> Cfr. lettera di A. Basili a C. Magini del 24 giugno 1766, I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 40r-41v. In realtà, come si è detto, la scelta finale non ricadde su nessuno dei tre canoni suggeriti, e cioè il *Canon octo vocibus* («*Vanitas vanitatum et omnia afflictio spiritus*»), il *Canon tribus vocibus* «Dell'uom' il più bel gioco, di virtude in virtude, crescere a poco a poco» e il *Canon quatuor vocibus* «Dell'uom' la vera dote di virtude in virtude il crescer quanto puote». Questi tre brani sono compresi nella raccolta di canoni contenuta nel citato manoscritto *Elementi di musica* (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2). La *laudatio* in calce al ritratto sembra infine essere stata inserita da Magini, in risposta a quanto scritto da Basili nella citata lettera a lui indirizzata. Il maestro lauretano infatti, molto soddisfatto dall'operato di Magini, lo elogia enfaticamente, affermando che egli sarebbe diventato celebre non per i propri meriti, ma perché reso tale dalla qualità pittorica del ritratto: «Il suo gentilissimo genio, ed eccellente occupazione di rappresentare il vivo col pennello quanto si rappresenta alla sua ingegnossissima fantasia, e dottissima mente oltre il tender lei istessa immortale, ha il pregio di far sì ch'ancora gl'altri da Vostra Signoria effigiati, restino (benché morti) vivi alla memoria dei riguardanti poster». La lettera termina con alcuni consigli farmaceutici, che lasciano intendere il livello di familiarità esistente fra Basili e il pittore di Fano: «Vostra Signoria mi voglia bene, mi comandi, si guarisca dalla sua rognà, ma si purghi prima bene con far uso di miele mescolato con fiori di solfo». La lettera è interamente trascritta, con alcuni refusi, in CASTELLANI, *Gianandrea Bellini, musicista del secolo XVIII* cit., pp. 33 (nell'articolo Castellani riporta due date errate, entrambe riferite a questa lettera: 24 giugno 1776 e 28 giugno 1766. Tale errore è forse all'origine della datazione del ritratto ipotizzata da Zampetti, vedi nota seguente).

<sup>312</sup> Pietro Zampetti propone due diverse datazioni per il dipinto: nel primo caso lo fa risalire alla seconda metà del 1776, (cfr. *Carlo Magini* cit., pp. 127), basandosi probabilmente sull'erronea indicazione data da Castellani; nel secondo al 1771, anno in cui la presenza di Carlo Magini è attestata a Loreto, dove era stato chiamato per realizzare una copia della pala della *Natività della Vergine* di Annibale Carracci (cfr. P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, IV: dal Barocco all'Età moderna, Nardini editore, Firenze, 1991, pag. 296). Alla luce della lettera di Basili a Magini del 24 giugno 1766 è possibile affermare che entrambe le possibili date indicate da Zampetti sono inesatte. Inoltre, lo storico dell'arte di origini marchigiane attribuisce a Magini il ritratto di Andrea Basili attualmente conservato al Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (inventariato al n. B 10976 / B 37583), riportandone la riproduzione in entrambe le pubblicazioni citate. Questo dipinto, come si dirà, è in realtà una copia del quadro originale di Magini, realizzata da un non meglio identificato giovane pittore tedesco alla fine del 1773 (cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini dell'ottobre 1773, I-Bc, I.017.157, SCHN 0520). Il ritratto eseguito da Magini è custodito invece oggi a nella Basilica della Santa Casa di Loreto, nella sala prove della cappella musicale. Sulle circostanze legate al secondo ritratto di Basili si veda la sezione seguente.

<sup>313</sup> Il dipinto originale è conservato nella Sala Bossi del Conservatorio di musica «G. B. Martini» di Bologna, inventariato al n. B 11888 / B 39206. Su questo ritratto cfr. anche la lettera di G. A. Bellini a G. B. Martini del 14 agosto 1779, I-Bc I.014.101, SCHN 0588.

Le letture di Basili di questi anni comprendono, oltre ai primi due tomi della *Storia della musica* e alla *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica* di padre Martini,<sup>314</sup> due opere di Tartini, la *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di Musica di mons. Le Serre di Ginevra*, e la dissertazione *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*.<sup>315</sup> Il maestro lauretano prosegue inoltre la sua lettura di testi filosofico-scientifici e matematici, tra i quali gli *Elementa geometrica* di Louis Guisnee e le *Praelectiones academicae in proprias institutiones rei medicae* di Herman Boerhaave.<sup>316</sup>

Il 31 gennaio 1767 nacque il secondogenito di Andrea Basili, Francesco Giuseppe Gioacchino. Il bambino venne immediatamente battezzato *ob periculum mortis*, mentre la cerimonia ufficiale si tenne il 3 febbraio successivo, alla presenza di Pietro Bambini Borgogelli in qualità di padrino del piccolo.<sup>317</sup> Della nascita Basili informò il corrispondente bolognese, comunicandogli le motivazioni della scelta del nome e raccomandandolo alle sue preghiere: «Il mio putтино si chiama Francesco, perché l'ho dedicato appunto a s. Francesco d'Assisi, di cui Vostra Reverenza è degnissimo figlio».<sup>318</sup> L'anno successivo, il 5 dicembre 1768, nacque la primogenita del maestro lauretano, Clotilde Chiara Colomba.<sup>319</sup>

Basili in questi anni proseguì nell'opera di riorganizzazione dei materiali prodotti nel corso della sua attività di insegnamento. Al 1768 risale la redazione degli *Elementi musicali teorici e pratici*, manoscritto di teoria musicale nel quale la pratica del basso continuo si affianca e all'esercizio del contrappunto modale in stile osservato.<sup>320</sup> Le grafie presenti nel manoscritto, che sarà analizzato nel capitolo seguente, mostrano chiaramente la compresenza di due mani, quella del maestro e quella dell'allievo, che si alternano nella stesura del testo. Tra il 1769 e il 1772 il maestro lauretano ha come sue allieve le «signorine Mazzafera».<sup>321</sup> Le lezioni, che avevano per oggetto principale l'insegnamento del solfeggio e del canto, sono confluite nella *Musica pratica semplice*, manoscritto parzialmente autografo, sulla prima carta del quale il titolo recita *Principii musicali di Andrea Basili per le sign. Mazzafera*.<sup>322</sup> Il contenuto del testo è una rielaborazione della raccolta di solfeggi precedentemente citata, alla quale vengono aggiunti anche quelli compresi nella *Seconda parte*

<sup>314</sup> G. B. MARTINI, *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica*, in *De bononiensi scientiarum et artium Instituto atque Academia commentarii*, t. V, p. II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1767, pp. 372-394. Basili ricevette il secondo tomo della *Storia della Musica* nel giugno 1771.

<sup>315</sup> G. TARTINI, *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di Musica di mons. Le Serre di Ginevra*, Venezia, De Castro, 1767; ID., *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, nella stamperia del Seminario, 1767. Cfr. anche la lettera di A. Basili a G. B. Martini del 17 novembre 1767, I-Bc, I.017.141, SCHN 0502.

<sup>316</sup> L. GUISSNEE, *Elementa geometrica, ex gallico sermone in latinum translata, ad usum seminarii patavini*, Padova, nella tipografia del Seminario, 1713. H. BOERHAAVE, *Praelectiones academicae in proprias institutiones rei medicae, edidit, et notas addidit Albertus Haller*, Torino, Tipografia Regia, 1755. Si veda la lettera di Andrea Basili a G. B. Martini del 4 marzo 1766, I-Bc, I.017.138, SCHN 0500.

<sup>317</sup> I-LT, Parrocchia di S. Casa, *Liber baptizatorum*, VII, 1745-1767, p. 462-463.

<sup>318</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 17 novembre 1767, I-Bc, I.017.141, SCHN 0502.

<sup>319</sup> I-LT, Parrocchia di S. Casa, *Liber baptizatorum*, VIII, 1768-1789, p. 8.

<sup>320</sup> I-Rn, Ges. 128.

<sup>321</sup> Queste allieve del maestro lauretano erano probabilmente legate da rapporti di parentela con Placido Mazzafera (Fermo, 1725 - Loreto, 25 marzo 1790), cantore contralto della cappella lauretana, amico personale e allievo di Basili.

<sup>322</sup> I-MAC, Mss. mus. 115-4. *Musica pratica semplice, ossia Principii musicali per le signorine Mazzafera*.

*dei solfeggi per tutti gli accidenti*.<sup>323</sup> Quest'ultima silloge, redatta probabilmente in questi stessi anni, attesta già la presenza nella metodologia didattica di Basili di un tratto caratteristico che si ritroverà anche nella *Musica universale armonico pratica*: l'organizzazione degli esercizi in base alla successione delle ventiquattro tonalità maggiori e minori. La stessa scelta di indicare il manoscritto come «seconda parte» attesta l'intenzione sistematica che sta alla base di questi testi teorico-didattici. La particolare attenzione rivolta all'esercizio del solfeggio è da connettere probabilmente all'intensa attività di insegnante di canto svolta dal maestro lauretano.

Una lettera della Congregazione lauretana, del novembre 1774, esorta il Governatore affinché vigili sull'imparzialità del maestro di cappella durante i concorsi pubblici per i posti di cantore: «lascio sopra un tal affare la cura alla di lei sperimentata attenzione, prudenza, autorità, accioché invigili che il maestro di cappella non si facci lecito prendere qualche parzialità a favore de' suoi scolari, con pregiudizio de' concorrenti forestieri». <sup>324</sup> L'osservazione lascia chiaramente intendere che erano state mosse critiche esplicite a Basili, a causa dei favoritismi fatti in sede concorsuale a beneficio degli allievi.

### 13. Dal 1770 alla morte

A partire dagli anni Settanta, nella riflessione del maestro lauretano si evidenzia un crescente interesse del maestro lauretano per gli scritti di Tartini, assunto esplicitamente come punto di riferimento in materia di teoria musicale. Informando il corrispondente bolognese della lettura della *Risposta di un anonimo al celebre sig. Rousseau circa al suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del sig. Giuseppe Tartini*, Basili afferma:

Io in vero doppio un serio studio son divenuto parziale di esso sig. Tartini, il quale secondo il mio povero giudizio si è reso immortale. Il sommo, e grandissimo mio dispiacere si è, che il capo di scienza vera sulle ragioni, e proporzioni che egli dicesi possedere, e che ne promette la pubblicazione, non sia data alla luce, e che io con grandissima ansietà aspettava.<sup>325</sup>

Basili si riferisce probabilmente alla *Scienza Platonica fondata nel cerchio*, opera di carattere filosofico-speculativo che la morte aveva impedito a Tartini di pubblicare.<sup>326</sup> Ad affascinare il maestro lauretano era il tentativo compiuto dal teorico istriano di realizzare una nuova

<sup>323</sup> I-MAC, Mss. mus. 115-5. *Seconda parte dei solfeggi per tutti gli accidenti di Andrea Basili*.

<sup>324</sup> I-LT, Congregazione Lauretana, *Lettere*, 32, c. 37.

<sup>325</sup> Cfr. lettera di Andrea Basili a G. B. Martini del 15 settembre 1770, I-Bc, I.017.144, SCHN 0505.

<sup>326</sup> Tartini era infatti morto il 26 febbraio 1770, lasciando un voluminoso manoscritto, oggi custodito nella Biblioteca del Museo del Mare di Pirano d'Istria, e pubblicato in edizione moderna: G. TARTINI, *Scienza platonica fondata nel cerchio*, a cura di A. Todeschini Cavalla, Padova, Milani, 1977. Sul contenuto di questo testo e sul pensiero complessivo di Tartini vale quanto scrive Cavallini: «una teoria nebulosa, ancor oggi non ben comprensibile, che mira ad unificare le conquiste delle moderne scienze fisico-matematiche con la musica, partendo dal calcolo condotto sulla corda pitagorica per realizzare a sua detta le stesse parole del *Timeo* platonico, nella vanagloriosa speranza di plasmare una dottrina nuova e superiore» (cfr. I. CAVALLINI, *Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a padre G. B. Martini* cit. p. 116). Cfr. anche G. GUANTI, *Chi ha paura della "Scienza platonica fondata nel cerchio" di Tartini?*, «Rivista Italiana di Musicologia», I, 2003, pp. 41-73.

sintesi tra la dimensione speculativa e filosofica del pensiero musicale con le istanze del moderno metodo scientifico, compendiate nel concetto di «unità fisico armonica».<sup>327</sup>

A partire dal 1770 nel carteggio col Francescano si fanno più frequenti i riferimenti di Basili all'avanzare dell'età, agli acciacchi connessi e più in generale alla caducità della vita, probabilmente anche a causa di un peggioramento delle sue condizioni di salute: «Padre maestro mio, l'età mia è giunta ad anni 65. Mi conviene pensare alla partenza, perciò raccomandandomi alla sua ferventi orazioni».<sup>328</sup> Il 6 febbraio di quest'anno il maestro lauretano perse anche la primogenita Clotilde Colomba, morta a poco più di un anno.<sup>329</sup>

Sempre intorno a questi anni il maestro lauretano cominciò anche a raccogliere e ad organizzare, forse a scopi didattici, alcuni brani contrappuntisti di ampie dimensioni tra i quali incluse anche la fuga a 8 voci sull'antifona *Veni sponsa Christi*, composta per il concorso al posto di maestro di cappella di Loreto nel 1740.<sup>330</sup> Il manoscritto di questa collezione, attualmente conservato nella Biblioteca comunale "Mozzi Borgetti" di Macerata, fu consultato probabilmente da Pietro Morandi, un allievo di padre Martini, che nel marzo 1770 scrive al Francescano:

Nel ritornare da Civitanova son passato per Loreto dove ho ritrovato il famoso a Vostra paternità ben noto sig. Basili, il quale mi ha favorito mostrandomi sue composizioni. In particolare fughe a 6 e 10, le quali veramente sono degne da attentamente osservarsi da professori di musica.<sup>331</sup>

Il 16 luglio 1770 di ritorno da Roma, i Mozart sostarono a Loreto per visitarne il santuario.<sup>332</sup> Durante la breve permanenza Wolfgang Amadé, accompagnato dalla fama di *enfant prodige* che il padre abilmente aveva saputo conquistare e diffondere, fece con ogni probabilità la conoscenza del maestro di cappella e dell'organista, Giovanni Battista Mastini. Le cronache dell'epoca annotano anche che il giovane Mozart suonò l'organo della Santa Casa.<sup>333</sup> Per quanto non sia dato sapere come si sia svolto l'incontro tra i Mozart e Basili, è possibile supporre che il maestro lauretano ne sia rimasto fortemente impressionato e che in seguito si sia ispirato a Leopold nel dedicarsi in modo sistematico e

---

<sup>327</sup> È evidente l'interesse di Basili per quegli aspetti esoterici ed ermetici presenti nell'opera di Tartini che avevano trovato fredda accoglienza e suscitato non poche perplessità da parte degli intellettuali italiani ed europei, molti dei quali espressero giudizi analoghi a quello di Francesco Vatielli, secondo cui Tartini «credeva di essersi messo in grado di penetrare nei segreti meandri di una filosofia metafisica che oscillava in realtà fra il pitagorismo e la ciarlataneria» (cfr. F. VATIELLI, *Lettere di musicisti brevemente illustrate*, Pesaro, Federici, 1917, p. 44).

<sup>328</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 15 settembre 1770, I-Bc, I.017.144, SCHN 0505. Si veda anche la lettera successiva, del 6 novembre 1770, nella quale si legge: «gl'invio quest'altro canone di musica a 8 voci raddolcito dalla speranza in Dio che colla sua divina grazia dà forza a soffrire quanto può accadere d'afflizione in questa valle di lagrime: tale è il pensiero con cui ne ho formata una dolce armonia».

<sup>329</sup> I-LT, Parrocchia di Santa Casa, *Liber defunctorum*, V, 1765-1800, p. 27.

<sup>330</sup> I-MAC, Mss. Mus. 3-58. Su questa raccolta manoscritta si ritornerà nel cap. II.

<sup>331</sup> Cfr. lettera di P. Morandi a G. B. Martini dell'8 marzo 1770, I-Bc, I.014.070, SCHN 3387.

<sup>332</sup> Cfr. G. BARBLAN e A. DELLA CORTE (a cura di), *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, Milano, Ricordi, 1956, p. 247. Nella lettera alla madre, inviata da Bologna il 21 luglio 1770, Mozart riferisce alla madre e alla sorella la visita alla Santa Casa. Cfr.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Epistolario*, a cura di E. Castiglione, Roma, Edizioni Logos, 1991, p. 54.

<sup>333</sup> Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 407.



intensivo alla formazione musicale del figlio Francesco fin dalla tenera età.<sup>334</sup> Il 20 novembre 1770 nacque anche il terzogenito di Basili, Mariano Benedetto Raffaele, battezzato il giorno seguente.<sup>335</sup>

Nel 1771 Martini inviò al corrispondente lauretano il secondo tomo della *Storia della musica*,<sup>336</sup> pubblicato l'anno precedente, e il *Compendio della teoria dei numeri ad uso del musico*.<sup>337</sup> Tracce della lettura di queste due opere si ravvisa in alcune citazioni (esplicitate o implicite) contenute nelle lettere inviate dal maestro lauretano, segno dell'influenza che gli scritti del Francescano esercitavano sulla riflessione teorica di Basili.

Al 1772 risale l'inizio dell'intricata, e gravida di conseguenze, vicenda legata al fallito esperimento di aggregazione all'Accademia Filarmonica tentato da Ignazio Fontana.<sup>338</sup> Quest'ultimo era allievo di Giuseppe Carretti, maestro di cappella in S. Petronio e primo "definitore perpetuo" dell'Accademia bolognese. Già aggregato nel 1771 tra i filarmonici nella classe dei cantori, il 27 luglio 1772 aveva sostenuto l'esame di ammissione alla classe dei compositori. La commissione, giudicando non sufficiente la prova, probabilmente per non entrare in conflitto con Carretti, aveva chiesto a padre Martini, che dal 1761 ricopriva il ruolo di secondo "definitore", di dare la propria valutazione dell'elaborato di Fontana, un mottetto a quattro voci sul *cantus firmus* dell'antifona *Sicut fuit Jonas in ventre ceti*. Il Francescano stilò un dettagliato giudizio, datato 15 ottobre 1772, nel quale, a partire da alcune premesse di fondo, analizzava il compito del candidato, motivandone il respingimento col mostrarne l'insufficienza.<sup>339</sup> Il parere di Martini generò, come era da prevedere, forti tensioni, sia interne che esterne all'Accademia. In questi frangenti, probabilmente all'oscuro di tutti i retroscena della controversia, verso la fine del 1772 Andrea Basili fu coinvolto nella vicenda. Fontana, sostenuto certamente da alcuni esponenti della fazione avversa a Martini, si era rivolto al conte Cornelio Pepoli Musotti,<sup>340</sup> il quale tramite il suo segretario, Giuseppe Foschi, aveva richiesto al maestro lauretano un giudizio sull'esperimento respinto. Basili, forse ritenendo l'elaborato opera di un protetto del nobile mittente, ne aveva dato una valutazione complessivamente positiva. Fontana e i suoi sostenitori avevano quindi impugnato pubblicamente contro il *Voto e parere* martiniano la risposta di Basili. Non senza una certa sorpresa, il Francescano aveva chiesto ragione di tale presa di posizione al collega di Loreto, in una lettera datata 30 ottobre 1772, nella quale avanzava il sospetto che a Basili fosse stata inviata una copia emendata del compito di

---

<sup>334</sup> È quanto ipotizza Cantatore, sulla scorta di alcune lettere di Basili a padre Martini inviate tra il 1775 e il 1776, cfr. CANTATORE, *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica* cit., p. 11.

<sup>335</sup> I-LT, Parrocchia di Santa Casa, *Liber baptizatorum*, VIII, 1768-1789, p. 26. Nel registro Basili è detto «*insignis praefectus musicae huius basilicae, seu modulatore*».

<sup>336</sup> G. B. MARTINI, *Storia della musica*, II, Bologna, Dalla Volpe, 1770.

<sup>337</sup> G. B. MARTINI, *Compendio della teoria dei numeri ad uso del musico*, Bologna, Dalla Volpe, 1769.

<sup>338</sup> Per un resoconto dettagliato degli avvenimenti si vedano: L. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800* cit., pp. 40-48; PASQUINI, *L'Esemplare* cit., pp. 2-12.

<sup>339</sup> I-Bc, I.29.69-83, *Voto e parere di frate Giambattista Martini minor conventuale, secondo "definitore" dell'Accademia de' signori filarmonici di Bologna sopra lo sperimento fatto dal signor Ignazio Fontana li 27 luglio 1772 per essere aggregato nell'ordine de' compositori della suddetta Accademia*. Il documento è interamente trascritto in E. PASQUINI, *L'Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Padre Martini teorico e didatta della musica* cit., pp. 158-167.

<sup>340</sup> Cornelio Pepoli Musotti (1708-1777), senatore bolognese e nobile veneziano, fu generoso mecenate di letterati e musicisti.

Fontana.<sup>341</sup> Comprendendo il rischio di minare l'amicizia con Martini, Basili attese due mesi prima di rispondere, probabilmente per cercare di reperire informazioni sulla vicenda ed evitare di generare ulteriori malumori. Nella lettera di inizio gennaio 1773, il maestro lauretano nega, in merito al compito di Fontana, di averne mai dato alcun parere pienamente favorevole, e anzi si dimostra in totale accordo con il giudizio del Francescano e dell'Accademia, scagionando però Carretti, in quanto maestro di Fontana, da qualsiasi responsabilità nel fallito tentativo dell'allievo.<sup>342</sup> Basili intese mostrarsi, in parte per convinzione, ma soprattutto per compiacere il corrispondente bolognese, in linea con la posizione di Martini relativa alla centralità dello stile osservato e del contrappunto su canto fermo come fondamento del sapere musicale, come è evidente da quanto gli scrisse:

Questi studi di comporre coi canti fermi assegnati sono ormai posti in abbandono; e se non fosse Vostra Reverenza che li va mantenendo, credo che sarebbero derisi. Tutto è teatro. La musica mi pare in total decadenza, poiché si odia l'antica scuola, Chi fa minchionerie è il più bravo. Questa è la decisione del presente secolo!<sup>343</sup>

Per cercare di dirimere l'intrigo nel quale Basili era stato coinvolto è utile fare riferimento a due missive che Pepoli Musotti e Martini si scambiarono alla fine della vicenda. Il conte, per discolpare se stesso e il maestro lauretano dello spiacevole accaduto, scrisse infatti al religioso bolognese che al suo segretario era stata inviata

una certa composizione [*scil.* l'esperimento di Ignazio Fontana] perché la spedisse al predetto sig. Basili, e gli ricercasse la sua opinione sopra di essa. Esegui egli la commissione, e l'amico suo compiacentissimo lo favorì subito. Il giudizio ch'egli portò sopra di essa fu tale che avrebbe potuto incoraggiare un principiante, ma non mai insuperbire un professore. Mandò il segretario costì unitamente alla composizione suddetta anche l'opinione del sig. Basili, ignorando sempre e l'autore di essa, e l'uso che dovesse farsene. Ora sente, con sua sorpresa, che avendo Vostra paternità disapprovato la medesima composizione, si va milantando l'autore di essa, supponendo d'essergli stata lodata dal sig. Basili. Questa cosa è affatto lontana dal vero, ed ella medesima, che ha veduto la composizione, che conosce il sig. Basil, avrà da per se stessa conosciuto la falsità di tali jattanze.<sup>344</sup>

Martini a sua volta informò degli accadimenti il conte veneziano, con il quale era già da tempo in contatto epistolare,<sup>345</sup> a sua volta ignaro di alcuni risvolti della vicenda:

Era nato qui in Bologna un romore contro l'Accademia de' Filarmonici, per non aver approvato un certo sig. Fontana che voleva esser ammesso nella classe de compositori. Fu

---

<sup>341</sup> I-Baf, *Carteggi e documenti*, 1675-1775, capsula I, f. 1772, n. 7.

<sup>342</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini, inizio gennaio 1773, I-Bc, I.017.162, SCHN 0519: «Questo sig. concorrente [*scil.* Ignazio Fontana] si vede che ha bevuto ad un troppo libero, e licenzioso fonte, e mi dispiace che non sappia se non che il nome del canto fermo fondato nel genere diatonico, e che non abbia osservato il Palestina [*scil.*], e tanti altri maestri che hanno fatigato nelle loro composizioni per mantenergli il suo doveroso istituto».

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> Cfr. lettera di C. Pepoli Musotti a G. B. Martini del 22 gennaio 1773, I-Bc, I-017.155, SCHN 4031.

<sup>345</sup> Il carteggio tra Martini e Pepoli Musotti si estende dal 1740 al 1776. Martini aveva inoltre dedicato al conte le sue *Sonate d'intavolatura per l'organo e 'l cembalo*, Amsterdam, La Cène, 1742.

risoluto dai maestri congregati di rimettersi al giudizio dei due definitori perpetui, che sono il sig. d. Giuseppe Carretti, e la mia debole persona. Ma siccome il sig. d. Carretti è maestro del giovine, perciò mi convenne di farne da me solo il giudizio e perciò, secondo la mia debole cognizione, conoscendo non poter approvare il di lui sperimento sopra il canto fermo, si suscitò un romore grandissimo contro di me, e contro l'Accademia, milantando i suoi improbi protettori una lettera favorevole del sig. Andrea Basili. Io che conosco, venero, e stimo il sig. Basili, persuaso che egli non avesse approvata tal composizione, le scrissi avisandolo delle ciarle sparse, ed egli rispose una lettera da gran maestro, condannando la composizione del giovine.<sup>346</sup>

La posizione assunta progressivamente da Basili va probabilmente vista alla luce della sua non piena avvertenza delle implicazioni del proprio parere iniziale. Il maestro lauretano era in fondo consapevole della fragilità della giustificazione data a padre Martini, ossia che a causa della sua eccessiva prudenza era stato frainteso, e che il suo giudizio aveva il valore di un consiglio dato in privata sede e non di una opinione da divulgare pubblicamente, come emerge tra le righe della lettera inviata a Bologna all'inizio del gennaio 1773, nella quale si legge:

Mi scrisse tempo fa il sig. Giuseppe Foschi, e mi mandò ad esaminare la composizione che mi hà mandato Vostra Reverenza che trovo l'istessa totalmente. Per dirgli qualche cosa (poiché richiedeva il mio sentimento ed erane richiesto da Sua eccellenza il sig. conte Pepoli, se mal non mi ricordo) io gli dissi in breve, che se la detta composizione era d'un maestro era doverosa, ma non se n'è capita l'espressione doverosa intendendo io dire che era dovere d'un maestro capirne il male, ed il bene. Se era di qualunque altro professore, era plausibile, poiché essenso rari quelli che si pongono a tali studi bisognava applaudirlo perché s'impegnasse a studiar davvero tali impegni. Se era di un dilettante, era sorprendente, poiché i dilettanti hanno altra voglia che d'impegnarsi in tal sorte di composizioni. È cosa rara! Altra cosa è discorrere in privato, per cui si richiede una gran prudente circospezione, altra è il dover decidere secondo il giusto criterio; e giuridicamente quasi forzato esporre la sentenza *in justitia et aequitate*. Per tanto, che gli'avversari in questa causa vogliono servirsi si quanto io privatamente, ed in enigma ho esposto, e detto per contentare un amico, e soddisfare al genio d'un venerabilissimo padrone perché voleva soddisfare il suo genio armonico sempre conclude contro il concorrente, il che mi dispiace. Di più essendo io un picciolo e povero professore non devo fare niuna autorità né in pro, né contra. Mi basta però d'aver spiegato un mio privato ed enigmatico sentimento.<sup>347</sup>

Basili, nel chiarire la propria posizione al conte Pepoli Musotti e a padre Martini, cercò di mantenersi in un diplomatico equilibrio, probabilmente per evitare di essere trascinato nuovamente in altre controversie. A questo scopo inviò al Francese una seconda lettera

---

<sup>346</sup> Cfr. minuta di lettera di G. B. Martini a C. P. Musotti (fine gennaio 1773), I-Bc, I-017.156, SCHN 4032. La «lettera da gran maestro» alla quale si riferisce Martini è quella, già citata, inviatagli da Basili all'inizio del gennaio 1773 (I-Bc, I-017.162, SCHN 0519) copia della quale, nella grafia di Martini stesso, è conservata nell'archivio dell'Accademia Filarmonica (I-Baf, *Carteggi e documenti*, 1675-1775, capsula I, fasc. 1773, n. 2).

<sup>347</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini, inizio gennaio 1773, I-Bc, I-017.162, SCHN 0519.

nella quale metteva in luce gli aspetti della composizione di Fontana che potevano eventualmente essere valutati positivamente.<sup>348</sup>

Se, come suggerisce Callegari Hill,<sup>349</sup> si può parlare di ambiguità nel comportamento di Basili, questa è da ricercarsi soprattutto nel rapporto tra la vicenda Fontana e l'aggregazione del maestro lauretano all'Accademia Filarmonica. Basili infatti aveva ben compreso che il Francescano gli aveva chiesto un atto pubblico di fedeltà, e in cambio ne sollecitò garbatamente l'appoggio di quest'ultimo per ottenere l'ammissione tra i filarmonici bolognesi. Insieme alle lettere inviate a Martini nel gennaio del 1773, il maestro lauretano sottopose due composizioni sul medesimo *cantus firmus* assegnato a Ignazio Fontana realizzate da un «anonimo»,<sup>350</sup> impetrando per quest'ultimo l'onore di entrare nelle fila dell'Accademia Filarmonica. Non questi contrappunti tuttavia, ma la lettera di riprovazione del compito di Fontana valsero a Basili l'aggregazione, anche se quest'ultimo, non senza forse un pizzico di vanagloriosa ingenuità credette il contrario.<sup>351</sup> Nel verbale della riunione del 22 gennaio 1773, si legge infatti:

si sono lette due lettere, l'una del reverendo padre maestro Martini diretta al sig. Andrea Basili maestro di cappella di Loreto in cui li chiede il suo sentimento e giudizio sopra la composizione per suo esperimento già fatta lo scorso anno dal sig. Ignazio Fontana per essere aggregato maestro compositore, e che fu riprovata dall'Accademia; per la quale riprovazione tante insorsero scissure fra li fautori del petente, e li giudici dell'Accademia. L'altra del detto sig. Andrea Basigli [*sic!*] responsiva a quella del padre maestro, e che non solo approva il giudizio dell'Accademia, ma ne adduce di più e le ragioni, e le lodi [...]. E siccome l'Accademia si riconosce obligatissima al detto sig. Basili per le dette ragioni, e

---

<sup>348</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 14 gennaio 1773, I-Bc, I.017.161, SCHN 0514. La missiva inizia con queste premesse generali: «Qualunque lite, e causa ammette interpellanza, e le difese. Io nella passata lettera inviatale sono andato per la strada di una rigorosa giustizia, e forte critica: In questa farò da difensore del concorrente per ammolire se sia possibile la sentenza».

<sup>349</sup> Cfr. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800* cit., p. 45. Cfr. anche PASQUINI, *L'Esemplare* cit., p. 12.

<sup>350</sup> È interessante notare che, analogamente all'anonimo/Basili anche Martini e il suo allievo prediletto, Stanislao Mattei, realizzarono due composizioni in stile osservato sul *cantus firmus* precedentemente assegnato a Fontana, firmandosi con due pseudonimi, rispettivamente Giovanni Nitrami e Matteo Olstani. Le due composizioni sono contenute nella raccolta di esempi posta al termine del *Voto e parere* (nn. 11 e 14), I-Bc, I.29.69-83.

<sup>351</sup> Cfr. lettera di A. Basili al Principe dell'Accademia Filarmonica (allora Lorenzo Gibelli) del 29 gennaio 1773. L'autografo di questa lettera è conservato nell'archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna (I-Baf, *Carteggi e documenti*, 1675-1775, capsula I, fasc. 1773, n. 5). Nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna è custodita invece una copia coeva, leggermente difforme dall'originale (I-Bc, I.017.160, SCHN 0518). Il primo dei due contrappunti di Basili sull'antifona *Sicut fuit Jonas in ventre ceti* non è presente in nessuna delle due istituzioni menzionate. Il secondo è invece attualmente allegato alla lettera di A. Basili a G. B. Martini (s.d.) I-Bc, I.017.190, SCHN 0548, anziché, come dovrebbe, alla lettera di A. Basili a G. B. Martini del 14 gennaio 1773, I-Bc, I.017.161, SCHN 0514. La copia autografa di entrambi i contrappunti è contenuta nel manoscritto degli *Elementi di musica* conservato nella Staatsbibliothek di Berlino (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 34v-36r). Risulta erronea dunque l'informazione riportata da Callegari Hill che l'aggregazione di Basili sia avvenuta grazie al *Miserere a cappella a 8 voci, con il cor mundum a 16 reali* (cfr. CALLEGARI HILL, *L'Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800* cit., p. 144). La paternità di questo brano, composto nel 1810, come risulta dal manoscritto autografo conservato nell'archivio storico della Santa Casa di Loreto (I-LT, Arch. capp. mus., b. 49), è infatti di Francesco Basili, che il 22 gennaio 1773 non aveva ancora compiuto i sei anni. Il celebre *Miserere* era stato invece inviato da quest'ultimo in occasione della propria aggregazione all'Accademia Filarmonica, avvenuta il 16 giugno 1825 (cfr. I-Baf, *Registro dei verbali*, II/5, c. 185). Il brano è custodito invece in I-Baf, capsula IV, n. 148.

per l'altra parte è il sig. Basili uomo insigne e a tutti per tale riconosciuto; hanno però li sig.ri accademici [...] creduto di doverli dare un'attestato della loro riconoscenza coll'acclamarlo siccome tutti a viva voce lo hanno acclamato in accademico nostro maestro compositore.<sup>352</sup>

Verso la fine del 1773, su richiesta del Francescano, Basili commissionò a un giovane pittore tedesco presente a Loreto la copia del ritratto eseguita da Carlo Magini nel 1766, conservata oggi nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (inventario B 10976 / B 37583).<sup>353</sup> Rispetto all'originale, due sono le modifiche più evidenti: nello spartito che Basili regge con la mano destra non compare più il canone dedicato a Francesco Feo, sostituito da alcuni righi musicali appena accennati, sui quali non è chiaramente visibile alcuna composizione; l'epigrafe in calce al ritratto è stata sostituita con un testo che celebra l'aggregazione di Basili all'Accademia Filarmonica, disposta in tondo ad uno stemma allegorico, la cui spiegazione, di carattere esoterico, è contenuta in due missive inviate a Martini nel 1774.<sup>354</sup>



Anonimo, ritratto di Andrea Basili, da un originale di Carlo Magini.<sup>355</sup>

<sup>352</sup> I-Baf, *Registro dei verbali*, II/3, c. 29r.

<sup>353</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini dell'ottobre 1773, I-Bc, I.017.157, SCHN 0520: «Già ho fatto fare il telaro perché il pittore possa stendere, ed imprimere la tela; e questo di un braccio e mezzo alto; e di un braccio ed un terzo lungo come Vostra Reverenza avvisa. Ho il ritratto mio in casa fatto da una sì celeberrima mano, che gli manca solo l'anima. Da questo sarà copiato con somma diligenza da un celebre giovane tedesco, che sta qui in Loreto. Terminato che sarà io l'invierò a Vostra Reverenza che ne farà quell'uso che vuole». L'invio del dipinto, effettuata tramite un ballerino bolognese di passaggio a Loreto, dovette però incontrare alcune difficoltà perché nel febbraio 1774 non era ancora giunto a destinazione. Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 24 febbraio 1774, I-Bc, I.017.163, SCHN 0522. In questa missiva Basili avanza anche dei dubbi sullo stato di conservazione del ritratto. Probabilmente il quadro giunse a destinazione danneggiato, e per questo motivo il lato sinistro e il fondo risultano oggi rifilati, con perdita parziale dell'epigrafe e dello stemma apposti in calce, la cui dizione originariamente doveva probabilmente essere la seguente: *Andreas Basili de Civitate Plebis | Ecclesiae Lauretanae Phonascus inter | Academicos Philarmónicos cooptatus*.

<sup>354</sup> Di queste due lettere non rimane che la minuta conservata nella Staatsbibliothek di Berlino, D-B Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 4, cc. 10r-13r e cc. 13r-15r.

<sup>355</sup> Conservato nella collezione di quadri del Museo internazionale e Biblioteca della musica, Bologna.

Il 1773 è anche l'anno in cui si ha la prima testimonianza diretta sulla redazione della *Musica universale armonico pratica*,<sup>356</sup> l'unica opera edita in vita dal maestro lauretano. La notizia è riportata in una lettera inviata da Placido Mazzafera a padre Martini, nella quale si legge che:

il sig. maestro Basili tiene alla scuola un mio nipotino d'anni dieci d'abilità certo sorprendente, e il sig. maestro ha composto 24 sonate per il mio nipotino, cioè per tutti li 24 semitoni che si trovano nella musica, dodici di terza minori e dodici di terza maggiori, e ogn'una principia con la sua scala, un basso, ed una fuga, e una sonata, la qual opera è certo molto singolare, e quasi in tutte le sonate sono intrecciate le quattro parti, ed è cosa certo molto bella ed insieme difficile assai.<sup>357</sup>

Il nipote al quale Mazzafera si riferisce è Serafino Marcocci, futuro organista del Santuario lauretano.<sup>358</sup> Del percorso di studi svolto da Marcocci sotto la guida di Andrea Basili si trova menzione in un passo del *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini* di Antonio Eximeno,<sup>359</sup> unitamente ad un elogio del metodo didattico seguito dal maestro lauretano, che dalla descrizione risulta coincidere con la *Musica universale armonico pratica*, della quale si annuncia l'imminente pubblicazione:

Chiunque desideri vedere adoprato, senza discapito del buon gusto, quanto v'ha in tali materie di contrappunto di più difficile sì per la composizione che per l'esecuzione, consulti il corso compito di lezioni di cembalo, che quanto prima uscirà alla luce del sig. Andrea Basili maestro di cappella della Santa Casa di Loreto [...]. Ho avuto il piacere di vedere queste lezioni, e di sentirne alcune, essendo venuto in Roma il caro scolaro di detto signor Basili, il signor Serafino Marcocci [sic!] che nell'età di dodici anni eseguisce all'improvviso, e con esattezza e buon gusto qualunque sonata, o concerto, che gli si mette avanti.<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> A. BASILI, *Musica universale armonico pratica*, s.l. [Venezia], Alessandri e Scattaglia, s.d. [1776].

<sup>357</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 20 giugno 1773, I.014.165, SCHN 3142.

<sup>358</sup> Serafino Marcocci (Ferentillo, 1763 - Loreto, 13 dicembre 1825) fu ammesso come organista coadiutore di Antonio Mencarelli, con diritto di successione. La Congregazione lauretana gli aveva concesso a partire dal 1775 una provvigione a titolo di elemosina, per favorirlo nello studio del clavicembalo, sotto la guida di Andrea Basili. Dopo aver trascorso circa quattro anni a Chieti, dal 1784 al 1787, fece ritorno a Loreto, dove, con l'aggravarsi delle condizioni di salute di Mencarelli, ottenne un aumento della provvigione giornaliera. Nominato organista titolare il 30 agosto 1801, mantenne la carica fino all'11 dicembre 1825. È segnalata la sua presenza come maestro concertatore al clavicembalo nei teatri di Fano (1782-1783) e Loreto (1798-1799). Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 623-624. La parentela di Marcocci con Placido Mazzafera è attestata da un documento contenuto nell'archivio storico della Santa Casa di Loreto, I-LT, Archivio della cappella musicale, b. 1, *Miscellanea storica della cappella musicale* (olim Tebaldini 123).

<sup>359</sup> Antonio Eximeno Pujades (Valencia, 26 settembre 1729 - Roma, 9 luglio 1808) entrò a far parte della Compagnia di Gesù nel 1745. Fu dapprima insegnante di retorica e in seguito di matematica nel seminario di Valencia. Nel 1767, in seguito all'espulsione dei gesuiti dai territori della Corona spagnola, si trasferì a Roma. Si dedicò agli studi di teoria musicale, pubblicando l'opera *Dell'origine, e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* (Roma, 1774). In polemica con padre Martini fece stampare il *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini* (Roma, 1775), nel quale oppone alla tesi della centralità del canto fermo e del contrappunto l'idea che la musica debba fondarsi non su rigide regole fissate dalla tradizione ma sulla spontaneità dell'istinto e del sentimento. Cfr. R. DE CARO, *L'armonioso artificio. Crisi del gusto musicale nel Settecento europeo. Estetica e poetica in Antonio Eximeno*, Bologna, Ut Orpheus, 2014.

<sup>360</sup> A. EXIMENO, *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, Barbiellini, 1775, p. 107.

Il passo citato si trova all'interno di una aperta polemica dell'autore contro quanto esposto da Martini nel primo tomo della *Storia della musica*, che il contrappunto, inteso come sovrapposizione di più linee melodiche, fosse ignoto alla musica greca.<sup>361</sup> Tale opinione del teorico bolognese era già stata attaccata da Eximeno nel 1774, nell'opera *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*.<sup>362</sup> La *Musica universale* è presentata teorico spagnolo come un modello di buon gusto nell'uso dell'artificio contrappuntistico e implicitamente contrapposta all'*Esemplare* di padre Martini. Eximeno ritiene che il metodo didattico adottato dal maestro lauretano, basato sul basso continuo, sia superiore a quello del teorico bolognese, fondato sull'analisi di esempi tratti da opere di autori illustri.

È ipotizzabile che Basili fosse entrato in contatto con Eximeno tramite il nipote Pasquale Antonio, che in questi anni si trovava a Tivoli come maestro di cappella della Cattedrale, e che in diverse occasioni aveva espresso il proprio sostegno all'ex gesuita contro padre Martini.<sup>363</sup> Basili aveva probabilmente cercato l'appoggio del teorico spagnolo per poter con più facilità diffondere la propria opera nell'ambiente romano, così come similmente si rivolgerà a padre Martini per garantirsi il *placet* in ambito bolognese.<sup>364</sup>

Per comprendere la complessa e apparentemente contraddittoria posizione di Basili nei confronti del Francese e dell'ex-Gesuita è utile ricordare quanto il maestro lauretano aveva detto di sé nella già citata lettera del febbraio 1749: «sono italiano ancor io essendo perciò qual ape che gode di sentire da ogni fiore, da ogni erba aromatica quel buono che fa

<sup>361</sup> L'argomento si trova discusso nella *Dissertazione seconda* («Qual canto in consonanza usassero gli antichi») del tomo primo della *Storia della musica*. Cfr. G. B. MARTINI, *Storia della musica*, I, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1757 (ma 1759), pp. 165-334.

<sup>362</sup> A. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Barbiellini, 1774, pp. 348-352.

<sup>363</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 18 settembre 1775, I-Bc, I.017.170, SCHN 0529: «Il sig. d. Eximeno è in collera, ed il mio nipote che sta per maestro di cappella a Tivoli subornato dal medesimo anch'egli è in collera con Vostra Reverenza. Ho scritto ad essi quanto dovevo in ossequio del merito di Vostra Reverenza ma non è stato possibile rimuoverli dal loro entusiasmo». Si veda anche la lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 dicembre 1775, I-Bc, I.017.173, SCHN 0532: «Il padre Biagi camaldolese fautore del sig. d. Eximeno disse a mio nipote che le imitazioni sono bambocciate, e che le fughe non sono che una zuffa di cani *etc. etc.* L'uso di argomentare moderno, quando non si sa il merito delle cose, è di mettere in disprezzo, et ridicolo ogni cosa. Povera musica! *O tempora, o mores!*». Alcune espressioni di questa seconda citazione ricordano un passo del *Dubbio* di Eximeno immediatamente successivo a quello in cui si menziona Basili, nel quale l'autore stigmatizza «l'abuso che si fa da taluni delle fughe per fare una zuffa di voci, e di parole, che nulla dicono». Cfr. A. EXIMENO, *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto* cit., p. 107.

<sup>364</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536: «invio a Vostra Reverenza un'opera mia che ho fatto incidere a bulino in Venezia. L'ho intitolata *Musica Universale* perché abbraccia in 24 esercizi tutte le 24 scale, 12 per terza minore, e dodici per terza maggiore, inserto ognuno di 3 pezzi di musica, cioè un basso, una fuga, ed un capriccio sullo stile moderno, e molti forniti di varie eleganze di contrapunti. E perché in pratica ho sperimentato essere di gran profitto per i studiosi a beneficio de quali li ho esposti al publico, vi bisogna il consenso di Vostra Reverenza per poterne dar esito in specie in Bologna, dove c'è gente he studia: perché quant'è un opera fatta per chi ha voglia di studiare per approfittarsi. Mi rimetto per tanto alla sua discreta, e giusta giudicatura, che può, saprà discernere il buono dal cattivo. Mi pongo nelle mani della di lei carità religiosa. Vale più una parola di Vostra Reverenza che tutte le lingue di qualunque professore».

per il mio gusto, che piace al mio palato».<sup>365</sup> In questo senso Basili scriverà il 12 gennaio 1776 a Martini:

Io sono amico del meritissimo padre maestro Martini, e sono amico ancora del sig. d. Eximeno. Desidererei però salvar (come si suol dire) salvare capra e cavoli: io qui vedo che il lupo è l'impegno; però consigliatomi, e consultato il buon criterio, mi vien dimostrato che *qui doctus est, doceat nos; si sanctus est, oret pro nobis; si prudens est gubernet nos*. E perciò mi rallegro col sig. d. Eximeno che *erat doctus, sanctus, et prudens*. Ma che... tanto ho veduto il suo secondo libro, di cui noto il talento, la fatica, lo studio *etc. etc.* e sento il di lei concludente giudizio poichè chi vede più di me, non ha che temere.<sup>366</sup>

Se da un lato Basili si sentiva legato al retaggio della tradizione didattica della Scuola romana e del suo radicamento nel contrappunto modale basato sul canto fermo, dall'altro cercava di comprendere e di adeguarsi all'ormai irrimediabilmente mutato contesto stilistico, che richiedeva ai giovani musicisti competenze nuove e differenti rispetto a quelle previste per i compositori della sua generazione. Alla base del progetto della *Musica universale* si trova dunque il tentativo di assumere in sede didattica una rinnovata concezione di contrappunto. Basili intende proporre come modello didattico fondamentale quanto di potrebbe definire "contrappunto galante", costruito a partire dagli schemi fondamentali dei movimenti del basso, nel quale non vige una reale indipendenza melodica tra le parti, fondato sulla bipartizione armonica maggiore e minore, a differenza del contrappunto osservato basato sul sistema modale.

La *Musica universale* nacque inizialmente dalla raccolta sistematica di materiali impiegati da Basili nel corso dell'attività didattica. Oltre a Serafino Marcocci, ad esercitarsi su di essa fu il piccolo Francesco Basili che, dopo la morte del fratello Mariano, avvenuta il 20 dicembre 1775,<sup>367</sup> era rimasto l'unico figlio del maestro lauretano ancora in vita. Dei progressi del fanciullo in campo musicale il maestro lauretano informa, con evidente orgoglio paterno, il corrispondente bolognese: «un mio figliolo di 7 anni la suona tutta [*scil.* la *Musica universale*], ed ha fatto, che eseguisce poi quanto gli si presentano avanti benchè sul grado di mediocrità».<sup>368</sup>

<sup>365</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 24 febbraio 1749, I-Bc, I.017.109, SCHN 0471.

<sup>366</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 12 gennaio 1776, I-Bc, I.017.184, SCHN 0534.

<sup>367</sup> I-LT, Parrocchia di santa Casa, *Liber defunctorum*, V, 1765-1800, p. 63. Basili aveva informato della malattia del figlio il Francescano nella lettera del 24 settembre 1775 (I-Bc, I.017.171, SCHN 0530): «Mi si è gravemente ammalato un figlio, io sto male in genere, numero, e caso; si può figurate certamente, che *etiam musica in luctu est importuna narratio*. E ancora nella lettera del 16 dicembre dello stesso anno, pochi giorni prima della morte di Mariano (I-Bc, I.017.173, SCHN 0532): «Un figliolino aggravato a segno, che non sapendosi più che fare, non manca altro che passare all'altra vita, forma tal evento in me, che non so spiegare, parendomi di morire ogni momento; lascio considerare a Vostra Reverenza qual voglia io abbia di discorrere di musica».

<sup>368</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 3 giugno 1776, I-Bc, I.017.177, SCHN 0537. Francesco Basili aveva allora nove anni e non sette come indicato. Basili probabilmente diminuì l'età del figlio per farne ulteriormente risaltare le capacità agli occhi di Martini. Tale modifica anagrafica è attestata anche nel manoscritto di una delle prime composizioni di Francesco Basili scritte sotto la guida del padre, intitolato *Litanie a 4 brevi. Originale di Franceschino Basili di anni 7 finiti a 30 marzo 1776 in Loreto* (I-MAC, Mss. Mus, 6-1, c. 2).



Un altro allievo di Basili di cui si ha notizia in questi anni è Clemente Morosi, che in seguito studierà con padre Martini.<sup>369</sup> In merito formazione musicale di Morosi, Basili riferisce al Francescano di averlo iniziato allo «studio profondo del canto fermo, dei contrapunti, fughe, contrapunti doppi»,<sup>370</sup> lasciando intendere che il musicista di Recanati avesse raggiunto già un alto grado di perfezionamento nell'apprendimento della composizione e che veniva inviato a Bologna per completare il proprio corso di studi alla scuola del celebre Martini. Tuttavia in una lettera successiva Basili definì Morosi come un giovane principiante, consigliandogli lo studio attento dei due volumi dell'*Esemplare martiniano*,<sup>371</sup> segno della considerazione con la quale il maestro lauretano guardava all'opera e al metodo di insegnamento del teorico bolognese.

L'origine dell'idea di far pubblicare la *Musica universale* si deve probabilmente a Placido Mazzafera,<sup>372</sup> ma a spingere Basili a sostenere i considerevoli costi legati alla stampa dovette essere anche il desiderio dell'anziano musicista di presentarsi al mondo musicale con un'opera che egli considerava rappresentativa delle sue fatiche in campo teorico e didattico. Il volume venne edito nella prima metà del 1776, dagli incisori e librai veneziani Alessandri & Scattaglia.<sup>373</sup> L'impresa dovette affaticare e angustiare non poco Basili, non solo per il disappunto causato dagli errori e le imprecisioni commesse nella stampa, che in più occasioni manifestò al corrispondente bolognese,<sup>374</sup> ma anche per le ingenti spese e le difficoltà connesse alla distribuzione e alla vendita del volume.

A questo periodo risale anche il coinvolgimento di Basili, da parte di Giovenale Sacchi,<sup>375</sup> nella progettata e mai compiuta «continuazione del salterio marcelliano». Il padre barnabita aveva redatto infatti redatto una parafrasi dei salmi dal LI al LVI, «adoperandosi fin dalla metà degli anni settanta affinché potesse venire musicata da autori il cui rango potesse reputarsi paragonabile a quello di Marcello».<sup>376</sup> Al maestro lauretano venne

---

<sup>369</sup> Poche sono le notizie su Clemente Morosi, musicista originario di Recanati. Radiciotti riferisce che Morosi, che qualifica come abate, aveva studiato composizione con Filippo Cartocci, organista della cattedrale di Rimini, con Andrea Basili a Loreto, mentre si era perfezionato nel suono dell'organo con Antonio Mencarelli. Nel 1786 Morosi era stato nominato coadiutore di Settimio Cartocci, maestro di cappella della cattedrale di Rimini. Prima di ricoprire tale incarico aveva diretto la cappella di Meldola, dove era stato anche insegnante di canto gregoriano. Nel 1792 divenne maestro di cappella della cattedrale di Rimini e in seguito ricevette anche l'incarico di organista, che mantenne fino al 1801. Cfr. RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Recanati* cit., pp. 107-108.

<sup>370</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 24 settembre 1775, I-Bc, I.017.171, SCHN 0530.

<sup>371</sup> Cfr. lettera di A. Basili a C. Morosi (post settembre 1775), I-Bc, I.017.189, SCHN 0547: «Procurate di comprare l'ultimo suo libro stampato col titolo *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto etc. etc.* Questo tanto per un giovane principiante come voi, quanto per ogni studente, o maestro di musica esser deve apprezzato, letto, studiato, considerato. Dica il mondo sciocco ciò che vuole».

<sup>372</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 20 giugno 1773, I-Bc, I.014.165, SCHN 3142, nella quale il cantore lauretano chiede consiglio a Martini per individuare il modo per far pubblicare la *Musica universale* all'insaputa di Basili.

<sup>373</sup> Per una disamina della vicenda editoriale della *Musica universale armonico pratica*, cfr. cap. III.

<sup>374</sup> Cfr. lettere di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776 (I-Bc, I.017.176, SCHN 0536) e del 3 giugno 1776 (I-Bc, I.017.177, SCHN 0537).

<sup>375</sup> Giovenale Sacchi (Milano, 22 novembre 1726 - ivi, 1789), appartenente all'Ordine dei padri barnabiti, si dedicò agli studi musicali, approfondendo sia gli aspetti scientifici dei fenomeni acustici che quelli teorici ed estetici.

<sup>376</sup> A. LUPPI, *Giovenale Sacchi e la «musica ecclesiastica» tra apologia e progetti di riforma*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 109-142: 127.

assegnato il salmo LI, *Quid gloriaris in malitia*, che egli compose nel 1777, come risulta dalla bozza di stampa del piano generale dell'opera.<sup>377</sup>

L'ultimo anno di vita del maestro lauretano fu segnato da un peggioramento progressivo della sua salute, accompagnato da una visione sempre più pessimistica della situazione musicale:

Bisogna per forza adattarsi al genio del secolo? Lo faccia pure chi l'ama, e quegli che amanti sono del mondo, demonio, e carne. E se ciò non accade per musica, vedo ancor questa andare al lusso, al teatro, alle piazzuole, a balli, a giochi, a saltarelli, così il rispetto ecclesiastico, la devozione, il raccoglimento, l'amore celeste, e la pietà è in sconvolgimento tale che di più, in musica ancora, non si può sperare rimedio alcuno.<sup>378</sup>

Nel 1777 il nome di Basili venne indicato all'ex-gesuita Alessandro Zorzi come possibile sostituto di padre Martini. Quest'ultimo era stato invano contattato per redigere, insieme a Giordano Riccati, le voci di argomento musicale della progettata e mai compiuta *Nuova Enciclopedia*.<sup>379</sup> Non è dato sapere chi abbia suggerito il nome del maestro lauretano come esperto nell'ambito della musica pratica. Certo è che la sua collaborazione non venne presa in considerazione da Zorzi che, in una lettera indirizzata a Riccati, scrisse: «Erami stato proposto il sig. Andrea Basili maestro di cappella di Loreto. Ma per alcune informazioni che ne ho di là avute non lo credo capace di scrivere se non delle crome e delle biscrome».<sup>380</sup>

Nell'ultima lettera inviata al corrispondente e amico bolognese nel giugno 1777, Basili sembra quasi prefigurare l'imminente fine: «io come ogn'altro, devo uniformarmi alla s.s. volontà di Dio: egli sa meglio di noi cosa possa conferire alla sua maggior gloria, ed onore, onde *sit nomen Domini benedictum. Mors et vita in manu Domini*».<sup>381</sup> Il maestro lauretano si spense appena due mesi dopo, il 28 agosto, a causa di un colpo apoplettico.<sup>382</sup> A informare il Francescano dell'accaduto fu Placido Mazzafera, con una lettera inviata a Bologna il giorno successivo:

La paternità vostra resterà sorpresa in sentire che la notte del dì 28 corrente alle ore sette circa, il nostro sig. maestro Basili fu colpito d'un fierissimo accidente che in un istante lo privò di vita, onde una tal perdita è stato un ramarico universale e non solo perché abbiamo perduto un sì degno professore, ma ancor perché era adornato di tutte quelle prerogative che si ricerca ad un ottimo cristiano!<sup>383</sup>

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 142. Il manoscritto è conservato in I-MAC, Mss. mus. 3.57.

<sup>378</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini dell'11 novembre 1776, I-Bc, I.017.183, SCHN 0543.

<sup>379</sup> BARBIERI, *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici'* cit., pp. 201-207.

<sup>380</sup> Cfr. lettera di A. Zorzi a G. Riccati del 2 aprile 1777, I-Udc, Ms 1025/VI, p. 247. La lettera è interamente trascritta in BARBIERI, *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici'* cit., p. 206.

<sup>381</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 27 giugno 1777, I-Bc, I.017.186, SCHN 0544.

<sup>382</sup> I-LT, Parrocchia di Santa Casa, *Liber defunctorum*, V, 1765-1800, p. 71. Il registro riporta la data della tumulazione, avvenuta il 29 agosto. In esso si legge: «*Dominus Andreas Basili, praefectus musicae almae domus aetatis suae anno 74 circiter, repentino morbo correptus animam Deo reddit; ejusque corpus solemni delatum per universum capitulum in tumultu fratrum venerabilis societatis mortis conditum fuit, cantata prius missa de requie in altari s.s. Annunciationis majoris hujus basilicae, cum altera vulgo de san cristoforo parit cantata in altari divae Annae*».

<sup>383</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 29 agosto 1777, I-Bc, I.014.167, SCHN 3143.

## CAPITOLO II

Nel corso dell'indagine archivistica è stato possibile individuare numerosi documenti riconducibili all'attività di insegnamento svolta da Basili.<sup>1</sup> Si tratta nella maggioranza dei casi di testi a carattere teorico o di raccolte di esercizi e brani a scopo didattico. Oltre alla mano del maestro lauretano, sempre presente e ben riconoscibile, compaiono altre grafie, probabilmente degli allievi ai quali questi manoscritti erano destinati.

A partire dall'analisi di queste fonti, nel presente capitolo si cercherà di tracciare un quadro della metodologia didattica di Basili, evidenziando da un lato gli elementi costanti che la caratterizzarono e dall'altro gli aspetti che in essa si modificarono nel corso degli anni. Si è ritenuto opportuno delineare innanzitutto le linee fondamentali della formazione musicale ricevuta da Basili, non solo per meglio contestualizzare lo sviluppo del suo magistero, ma anche per rilevarne comparativamente gli aspetti che in esso si pongono in rapporto di continuità o di discontinuità rispetto alla tradizione didattica musicale italiana tra i secoli XVII e XVIII.

Innanzitutto si esaminerà il manoscritto delle *Notizie essenziali di musica*, il contenuto del quale permette di situare gli studi svolti a Roma da Basili nell'ambito della scuola di Bernardo Pasquini. Si procederà quindi con lo studio dei documenti riconducibili all'attività didattica di Pasquini, attraverso i quali si cercherà di enucleare i presupposti del suo metodo di insegnamento. Quindi verranno presi in considerazione alcuni testi relativi alla lezione dei due maestri romani Tommaso Bernardo Gaffi e Giuseppe Ottavio Pitoni, sotto la guida dei quali, come si è detto, Basili si perfezionò. Infine si darà ampio spazio all'approfondimento dei manoscritti teorico-didattici del maestro lauretano e alle fonti ad essi connesse.

### 1. Le *Notizie essenziali di musica*

Non possediamo documenti diretti che ci permettano di ricostruire il percorso di studi svolto da Andrea Basili a Roma. Dalle notizie contenute nel carteggio martiniano, come si è detto si apprende che studiò con Tommaso Bernardo Gaffi e con Giuseppe Ottavio Pitoni.<sup>2</sup> Di queste due figure di spicco nell'ambiente musicale romano tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII è nota l'attività didattica. Del primo ci è pervenuta una raccolta manoscritta intitolata *Regole per sonare su la parte*,<sup>3</sup> compilata da Girolamo Chiti, mentre del secondo ci è rimasta un'ampia opera teorico-didattica, la *Guida armonica* o *Opera dei*

---

<sup>1</sup> Durante le ricerche sono riemersi testi ritenuti dispersi o distrutti durante il secondo conflitto mondiale, insieme ad alcune opere teorico-didattiche manoscritte di Basili del tutto ignote alla musicologia.

<sup>2</sup> Cfr. le lettere di A. Basili a G. B. Martini del 4 maggio 1748, A-Wn, Autogr. 7/10, e di P. Mazzafera a G. B. Martini del 12 settembre 1777, I-Bc, I.014.166, SCHN 3144, nelle quali è menzionato il solo nome di Tommaso Bernardo Gaffi. Agli studi di Basili con Pitoni si riferisce solamente la lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 25 giugno 1779, I-Bc, I.014.170, SCHN 3147. Per i dati biografici relativi a Tommaso Bernardo Gaffi e Giuseppe Ottavio Pitoni, cfr. cap. I.

<sup>3</sup> I-Rli, Musica M 14 bis/11.

*movimenti*, oltre ad un manoscritto autografo contenente appunti e osservazioni sulla didattica contrappunto. L'analisi di questi documenti, che verrà effettuata nei seguenti paragrafi seguenti, sarà preceduta dall'esame di un'altra fonte, che consente di stabilire un legame diretto tra l'iter formativo seguito da Basili a Roma e il suo successivo metodo didattico.

Nella Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata è conservato un manoscritto catalogato con il titolo di *Notizie essenziali di musica*.<sup>4</sup> Si tratta di un volume oblungo, di piccolo formato, rilegato in pergamena, recante sulla copertina la semplice scritta «Musica». La struttura del codice risulta essere stata alterata nel corso del tempo, e in esso possono essere individuate chiaramente due diverse mani operanti in momenti successivi. La prima in ordine cronologico è collocabile, per tipo di tratto e di inchiostro impiegato, negli anni tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII. La seconda di queste è identificabile con la grafia di Andrea Basili, il quale è intervenuto sul testo preesistente non solamente con correzioni e integrazioni di piccola entità (come ad esempio alle cc. 9r, 24v, 30v) ma anche aggiungendovi alcuni brani musicali. Al nostro autore, inoltre, vanno ascritte alcune modifiche strutturali apportate al codice: l'inserimento di due fogli, incollati rispettivamente tra l'ultima carta di guardia bianca e la c. 1r e alla c. 31v, sui quali compaiono le scritte «Notizie essenziali di Musica» e «Sieguono le fughe a tre per tutti i dodici tuoni», vergate in inchiostro rosso e con eleganti capilettera; l'interpolazione di due duerni, rilegati tra le cc. 40v-41r e tra le cc. 54v-55r, e di un ternione, rilegato tra le cc. 68r-69v. Questi interventi permettono verosimilmente di stabilire che la responsabilità dello stato finale del codice è da ascrivere al nostro autore. L'importanza di questo documento per comprendere e contestualizzare il metodo d'insegnamento della composizione seguito da Basili è confermata dal fatto che il maestro lauretano mostra di avere fatto uso successivamente di questo testo nell'ambito della propria attività didattica. Ne ritroviamo infatti ricopiato il contenuto all'interno di un manoscritto parzialmente autografo conservato nel Fondo gesuitico della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, di cui si dirà in seguito.<sup>5</sup>

Non è possibile asserire con certezza se il manoscritto redatto dalla prima mano sia pervenuto nella sua forma completa. Rilegato originariamente in fascicoli duerni, esso si compone di 72 carte numerate, oltre alle carte di guardia anteriori e posteriori. Su tutte le facciate sono tracciati in modo identico sei righe pentagrammati. Di seguito ne viene data una descrizione interna, con l'indicazione delle correzioni, integrazioni e aggiunte apportate da Basili:

carta	contenuto del manoscritto originario	interventi di A. Basili
{Iv} <sup>6</sup>		<i>Notizie essenziali di musica</i> (titolo della I <sup>a</sup> sezione)
1r	Elenco dei dodici toni naturali («per ♮quadro») e, a fianco, dei dodici toni trasposti una 4 <sup>a</sup> sopra o una 5 <sup>a</sup> sotto («per ♭molle»)	

<sup>4</sup> I-MAC, Mss. mus. 115.3.

<sup>5</sup> I-Rn, Ges. 128.

<sup>6</sup> La numerazione delle carte tra parentesi graffe si riferisce alle aggiunte ai fascicoli effettuate da Basili.

1 $\nu$ -2 $r$	<p>Istruzioni per riconoscere il tono di una composizione a partire dall'ambito del Tenore e, in casi dubbi, del Soprano.</p> <p>Modo di formare i toni autentici e plagali a partire dalla divisione dell'ottava.</p> <p>Trasporto dei toni naturali alla 4<sup>a</sup> alta o alla 5<sup>a</sup> bassa.</p> <p>Indicazioni per la lettura delle tavole riassuntive relative all'ambito («forma») di ciascun tono, nelle quali sono riportati i dodici toni e i loro trasporti, nonché l'indicazione delle altezze con le quali è possibile dare inizio ad un brano in un determinato tono (I<sup>a</sup> e V<sup>a</sup> per gli autentici e I<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup> per i plagali) e concluderlo (esclusivamente «nel principio della diapente»).</p>	
2 $\nu$	Forma del I° tono: naturale, alla 4 <sup>a</sup> alta, alla 5 <sup>a</sup> bassa, una 2 <sup>a</sup> sopra e una 2 <sup>a</sup> sotto	
3 $r$	II° tono: naturale, all'8 <sup>a</sup> alta, alla 4 <sup>a</sup> alta	
3 $\nu$	III° tono: naturale, alla 4 <sup>a</sup> alta	
4 $r$	IV° tono: naturale, alla 4 <sup>a</sup> alta	
4 $\nu$	V° tono: naturale, alla 5 <sup>a</sup> bassa	
5 $r$	VI° tono: naturale, alla 4 <sup>a</sup> alta	
5 $\nu$	VII° tono: naturale, alla 5 <sup>a</sup> bassa	
6 $r$	VIII° tono: naturale, alla 4 <sup>a</sup> alta	
6 $\nu$	IX° tono: naturale, alla 5 <sup>a</sup> bassa	
7 $r$	X° tono: naturale, alla 4 <sup>a</sup> alta	
7 $\nu$	XI° tono: all'8 <sup>a</sup> bassa del naturale, alla 5 <sup>a</sup> bassa del naturale	
8 $r$	XII° tono: naturale, alla 5 <sup>a</sup> bassa	
8 $\nu$	Vuota	
9 $r$	Cadenze a 3 del I° e II° tono [nn. 1-6]	correzione
9 $\nu$	Cadenze a 3 del I° e II° tono [nn. 7-12]	
10 $r$	Cadenze a 3 del III° e IV° tono [nn. 1-6]	
10 $\nu$	Cadenze a 3 del V° e VI° tono [nn. 1-6]	
11 $r$	Cadenze a 3 del V° e VI° tono [nn. 7-8] Cadenze a 3 del VII° e VIII° tono [nn. 1-3]	
11 $\nu$	Cadenze a 3 del VII° e VIII° tono [nn. 4-7]	
12 $r$	Cadenze a 3 del VII° e VIII° tono [n. 8] Cadenze a 3 del IX° e X° tono [nn. 1-2]	
12 $\nu$	Cadenze a 3 del IX° e X° tono [nn. 3-7]	
13 $r$	Cadenze a 3 del IX° e X° tono [n. 8] Cadenze a 3 dell'XI° e XII° tono [nn. 1-2]	
13 $\nu$	Cadenze a 3 dell'XI° e XII° tono [nn. 3-6]	
14 $r$	Cadenze a 3 dell'XI° e XII° tono [nn. 7-8]	
14 $\nu$ -16 $\nu$	Vuote	
17 $r$ -20 $\nu$	<p>Elementi di notazione mensurale:</p> <p>1. illustrazione dei diversi segni grafici impiegati per indicare i tempi imperfetti (maggiori e minori);</p>	

	2. illustrazione dei diversi segni grafici impiegati per indicare i tempi perfetti (maggiori e minori).	
21r-25r	Spiegazione mediante esempi dei procedimenti di perfezione e alterazione.	integrazione a c. 24v
25v-27r	Spiegazione mediante esempi delle proporzioni maggiori e minori.	
27v	Spiegazione mediante esempi dell'emiolia maggiore e minore.	
28r-v	Definizione degli intervalli musicali: Ditono = 3 <sup>a</sup> maggiore Esacordo maggiore = 6 <sup>a</sup> maggiore Esacordo minore = 6 <sup>a</sup> minore La successione delle note per grado congiunto e la solmisazione del semitono (sempre sulle sillabe mi-fa o la-fa).	
29r-v	Esempio dei toni e semitoni naturali. Il significato delle alterazioni ♭ e #. Esempio dei movimenti melodici di grado tra note alterate.	
30r-31r	Gli intervalli di 6 <sup>a</sup> maggiore e minore. Gli intervalli di 3 <sup>a</sup> maggiore e minore.	correzione e integrazione a c. 30v
31v		<i>Sieguono le fughe a tre per tutti i dodici toni</i> (titolo della II <sup>a</sup> sezione)
32r-33v	[Fuga] I° tono naturale	
34r-35r	[Fuga] I° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	correzione a c. 35r
35v-36v	[Fuga] II° tono naturale	
37r-38r	[Fuga] II° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	
38v-39r	[Fuga] III° tono naturale	
39v-40v	[Fuga] III° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	
{40 <sup>a</sup> r-40 <sup>b</sup> r}		[Fuga] IV° tono naturale
{40 <sup>b</sup> v-40 <sup>c</sup> v}		[Fuga] IV° tono alla 4 <sup>a</sup> alta
{40 <sup>d</sup> r-v}		vuota
41r-42r	[Fuga] V° tono naturale	correzione a c. 42r
42v-43r	[Fuga] V° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	
43v-44v	[Fuga] VI° tono naturale	
45r-46r	[Fuga] VI° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	correzione a c. 46r
46v-47v	[Fuga] VII° tono naturale	correzioni e integrazioni a c. 47r
48	[Fuga] VII° tono alla 5 <sup>a</sup> bassa	
49r-50r	[Fuga] VIII° tono naturale	
50v-51v	[Fuga] VIII° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	
52r-53r	[Fuga] IX° tono naturale [correzione sul manoscritto originale a c. 52v: il moto	

	non corretto tra le parti superiori è indicato con trattini verticali sulle note interessate. Nelle battute in questione e in altre della medesima carta il testo è stato emendato rimuovendo per abrasione l'errore e sovrascrivendo la nuova versione.]	
53 <sup>v</sup> -54 <sup>v</sup>	[Fuga] IX° tono alla 5 <sup>a</sup> bassa	correzione a c. 53 <sup>v</sup> con la quale Basili indica un parallelismo di quinte tra le due voci superiori segnando con due puntini le note del Soprano, e indicando la soluzione per evitare l'errore.
{54 <sup>a</sup> <sub>r</sub> - 54 <sup>b</sup> <sub>r</sub> }		[Fuga] X° tono naturale. Si tratta del X° tono alla 4 <sup>a</sup> alta (cc. 55 <sup>r</sup> -56 <sup>r</sup> ) trasportato alla 4 <sup>a</sup> bassa.
{54 <sup>b</sup> <sub>v</sub> - 54 <sup>c</sup> <sub>r</sub> }		[Fuga] XI° tono naturale. Si tratta dell'XI° tono alla 4 <sup>a</sup> alta (cc. 56 <sup>v</sup> -57 <sup>v</sup> ) trasportato alla 4 <sup>a</sup> bassa.
{54 <sup>c</sup> <sub>v</sub> - 54 <sup>d</sup> <sub>v</sub> }		[Fuga] XII° tono naturale. Si tratta del XII° tono alla 4 <sup>a</sup> alta (cfr. cc. 58 <sup>r</sup> -59 <sup>r</sup> ) trasportato alla 4 <sup>a</sup> bassa.
55 <sup>r</sup> -56 <sup>r</sup>	[Fuga] X° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	
56 <sup>v</sup> -57 <sup>v</sup>	[Fuga] XI° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	
58 <sup>r</sup> -59 <sup>r</sup>	[Fuga] XII° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	correzione a c. 58 <sup>v</sup>
59 <sup>v</sup> -61 <sup>r</sup>	Spartitura dell'inno <i>Quesumus auctor omnium</i> a 5 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. <sup>7</sup>	correzioni a c. 59 <sup>v</sup> . A c. 60 <sup>v</sup> Basili indica con una + un moto di quinte nascoste tra <i>Altus</i> e <i>Bassus</i> presente nell'originale di Palestrina.
61 <sup>v</sup> -62 <sup>r</sup>	Spartitura del <i>Gloria tibi Domine qui natus es de Virgine</i> a 4 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. <sup>8</sup> La partitura è interrotta alla misura 13, dopo un evidente errore di trascrizione.	

<sup>7</sup> G. P. da PALESTRINA, *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, quattuor vocibus concinendi, necnon hymni religionum*, Roma, Giacomo Torniero e Bernardo Donangelo (Francesco Coattino), 1589, *In Festo Apostolorum et Evangelistarum, Tempore Paschali, Tristes erant Apostoli*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *In Festo Sanctorum Innocentium, Salve te flores Martirum*.

62v-65r	Spartitura di <i>O Crux ave spes unica</i> a 4 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. <sup>9</sup>	
65v-66v	Raccolta di 11 canoni enigmatici a 4 voci (i primi 8 con testo): 1. <i>Sancta Maria ora pro nobis</i> 2. <i>Sesta maggior non giungerà</i> 3. <i>Dilige humilitatem</i> 4. <i>Si quis diliget sapientia</i> 5. <i>Cantate</i> 6. <i>Hercules dux Ferrariae</i> 7. <i>Ecce quam bonum et quam iucundum</i> 8. <i>Canon a 4</i> 9. <i>Canon a 4, cala un tono</i> 10. <i>Cresce un tono   a 4 riverso, cala un tono</i> 11. <i>Canon a 4, cresce un tono</i>	
67r-68r		Risoluzione del <i>Canon a 4</i> , n. 8.
68v	Vuota	
68ar-68av		Risoluzione del <i>Canon a 4, cala un tono</i> , n. 9.
68av-68br		Risoluzione del canone n. 10, <i>Cresce un tono</i> .
68bv		Risoluzione del canone n. 10, <i>riverso cala un tono</i> .
68c		Risoluzione del canone n. 11, <i>Canon a 4, cresce un tono</i> .
68dr-68fv	Vuote	
69r-70v	Esempi di contrappunto rovesciabile: 20 diversi modi di sviluppare le parti in contrappunto doppio, per moto retto e contrario, a due, tre e quattro voci.	
71r-72r	Vuota	
72v	Frammento conclusivo (ultime sette misure) di un brano polifonico a 4 voci. <sup>10</sup>	

Per comprendere il mutamento di significato che il manoscritto ha subito nel passaggio dalla sua conformazione originaria a quella definitiva datagli da Basili occorre innanzitutto individuare gli obiettivi che hanno guidato l'opera di redazione della prima mano. La forma in cui si presenta il testo è già di per sé indicativa del contesto didattico di provenienza del manoscritto: una parte teorica seguita da esercizi pratici di composizione. La tipologia degli argomenti trattati e la loro organizzazione interna seguono le linee di un percorso tradizionale di apprendimento dei fondamenti pratici del contrappunto. Il contenuto del manoscritto lascia dunque supporre che ci si trovi di fronte ad una raccolta in bella copia di

<sup>9</sup> *Ibid.*, *In Dominica Passionis et Exaltatione S. Crucis, Vexilla Regis prodeunt*.

<sup>10</sup> Non è stato possibile identificare la fonte di questo frammento.



lezioni ed esercizi svolti da uno studente, in alcuni dei quali sono ancora visibili correzioni da parte del maestro (cfr. per esempio c. 52<sup>v</sup>).

Le nozioni di teoria modale, illustrate in apertura (cc. 1<sup>r</sup>-8<sup>r</sup>), non si sviluppano in direzione di una illustrazione esaustiva ed approfondita, ma mirano a fornire gli strumenti concettuali minimi per poter determinare il tono di riferimento di un brano polifonico, sia in vista dell'analisi sia della composizione. Una volta definiti i principi che regolano lo spazio tonale, il manoscritto passa ad illustrare mediante esempi gli elementi strutturali di base del discorso musicale: le cadenze finali di ciascun modo (cc. 9<sup>r</sup>-14<sup>r</sup>). Segue una dettagliata esposizione del sistema di notazione mensurale (cc. 17<sup>r</sup>-27<sup>v</sup>), la cui collocazione a questo punto della trattazione potrebbe sembrare non del tutto coerente con gli argomenti precedentemente affrontati e in parte anacronistica per un musicista che si stava formando tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII. Tuttavia, occorre ricordare che, nonostante al momento della stesura del manoscritto l'impiego della notazione mensurale nella composizione fosse ormai caduto in disuso, la sua conoscenza rimaneva nondimeno una competenza necessaria in vista dello studio e dell'esecuzione di brani polifonici dei secoli precedenti. In particolare, il significato di questa sezione deve essere interpretato in relazione all'esercizio della trascrizione in partitura di brani polifonici, o spartitura, che comparirà più avanti nel manoscritto, e che mostra un aspetto centrale del metodo didattico in esso delineato. La breve classificazione degli intervalli (cc. 28<sup>r</sup>-31<sup>r</sup>) si sofferma in particolare sugli intervalli di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, sulla posizione di toni e semitoni nella scala naturale, e infine sull'impiego delle alterazioni, adottando una prospettiva che lascia intuire un orientamento parziale in direzione del sistema bimodale maggiore/minore.

Le diciannove fughe a tre voci contenute nel manoscritto originario (cc. 32<sup>r</sup>-59<sup>r</sup>) rappresentano lo sviluppo, mediante la pratica del contrappunto imitato, di quanto esposto relativamente alla teoria modale e alle cadenze. Basili interviene pesantemente sul testo, inserendo cinque ulteriori fughe, analoghe alle altre, in vista del raggiungimento della serie completa di ventiquattro fughe: dodici nei toni naturali e dodici in quelli trasportati.<sup>11</sup> Si tratta di brani compresi tra le venti e le quaranta misure circa, il cui scopo è di illustrare lo sviluppo della tecnica imitativa nel ristretto ambito diatonico proprio di ciascun tono, con la sola eccezione delle alterazioni richieste dalle formule cadenzali. Le fughe sono basate su semplici soggetti, alcuni modellati a partire da temi molto diffusi della tradizione polifonica rinascimentale, come nel caso della fuga del I° tono naturale (Re, Fa, Mi, Re).<sup>12</sup> Si può osservare la presenza in molte di esse di soggetti ausiliari che si intrecciano al soggetto principale e che in alcuni casi ricevono un trattamento imitativo in una autonoma sezione. La struttura interna delle fughe non è articolata in modo netto e le cadenze interne risultano per lo più fuggite. Le presentazioni del soggetto sono solitamente organizzate in tre momenti: dopo l'esposizione iniziale, il soggetto ricompare solitamente una seconda volta in ciascuna voce per poi passare allo stretto, costituito da una o più entrate, che conduce alla conclusione del brano. Nelle due fughe del IV° tono, naturale e alla 4<sup>a</sup> alta,

---

<sup>11</sup> Questa ricerca della completezza della serie richiama un tratto sistematico del modo in cui Basili organizza i propri materiali didattici e che è rintracciabile tanto nelle raccolte di solfeggi quanto nella *Musica universale*.

<sup>12</sup> Cfr. ad esempio l'impiego di questa sequenza melodica come *incipit* del *cantus firmus* di diversi esercizi del *Gradus ad Parnassum* (Vienna, 1725) di Fux.

introdotte *ex novo* da Basili, è riscontrabile la presenza di figurazioni melodiche stilisticamente più tarde rispetto al rigore del contrappunto osservato delle fughe del manoscritto originario, anche se il maestro lauretano non oltrepassa mai i limiti prescritti dal rispetto dell'assoluto diatonismo modale.

Senza soluzione di continuità rispetto alle fughe, alle cc. 59v-65r sono collocati tre esercizi di spartitura da opere vocali di Giovanni Pierluigi da Palestrina, tratte dalla raccolta *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, quattuor vocibus concinendi, necnon hymni religionum* (Roma, 1589), e in particolare le sezioni *Quesumus auctor omnium* a 5 voci, dall'inno *Tristes erant Apostoli*, il *Gloria tibi Domine* a 4 voci, dall'inno *Salve te flores Martirum* e *O Crux ave spes unica*, dall'inno *Vexilla Regis prodeunt*.<sup>13</sup> Per quanto la fonte non sia esplicitamente dichiarata nel manoscritto, Basili dimostra di esserne a conoscenza, correggendo un passo del primo brano spartito. La pratica della trascrizione in partitura di composizioni polifoniche, vocali e strumentali, dei secoli XVI e XVII, e in particolare di Palestrina, è uno degli aspetti che caratterizzano la metodologia didattica del contrappunto propria della scuola romana. L'esercizio della spartitura consente non solo di analizzare il rapporto tra la dimensione verticale della composizione con il moto delle singole parti, impossibile a partire dalla versione in parti separate o a libro corale, ma anche di interiorizzare aspetti stilistici e soluzioni tecniche adottati dall'autore. In questo senso l'esercizio della spartitura è assimilabile a un atto di ricomposizione che permette di ricostruire la logica compositiva soggiacente al brano. Come si dirà, Basili ha seguito rigorosamente questo metodo nel corso della sua formazione, adottandolo successivamente nella sua attività didattica.

I canoni (cc. 65v-66v) rappresentano un altro strumento caratteristico dell'insegnamento del contrappunto di livello avanzato. L'imitazione canonica, detta anche *fuga ligata*, è infatti più vincolata rispetto a quella della fuga libera o sciolta, e costringe l'allievo a focalizzare l'attenzione sulle possibilità combinatorie offerte dalla sovrapposizione di una stessa linea melodica. È interessante notare la presenza di un canone basato sul soggetto cavato «Hercules dux Ferrariae», forse un possibile indizio sulla provenienza del testo. Basili interviene sul testo inserendo le risoluzioni per esteso degli ultimi quattro canoni, che rappresentano di fatto altrettanti esempi di spartitura.

Il carattere progressivo dell'organizzazione del contenuto del manoscritto è confermato dall'ultimo argomento trattato: il contrappunto doppio o invertibile, nel quale le parti possono scambiarsi reciprocamente dando luogo a differenti configurazioni verticali. Si tratta del più alto grado della formazione contrappuntistica. L'autore propone un semplice contrappunto a due voci, costituito da un *cantus firmus* di otto semibrevis al quale è associata una seconda voce in contrappunto alla duodecima. Vengono poi mostrati venti diversi modi di svolgere il contrappunto doppio, attraverso lo scambio a diversi intervalli delle singole parti, la loro inversione e l'aggiunta del raddoppio alla terza di una o entrambe le voci. Il frammento che chiude il manoscritto originario è probabilmente la

---

<sup>13</sup> L'individuazione dei brani è stata possibile grazie alla presenza di alcuni frammenti del testo cantato, che solitamente nella pratica della trascrizione in partitura rimane un dato accessorio e in molti casi nemmeno riportato.

testimonianza della continuità dell'esercizio di spartitura anche dopo che erano state affrontate le tecniche più complesse del contrappunto.

È evidente all'interno del testo la presenza di differenti modalità espositive associate agli argomenti trattati. Si alternano e integrano la spiegazione all'esemplificazione. Sotto questo profilo è possibile notare inizialmente una presenza maggiore della componente verbale, che scompare quasi completamente a partire dalla serie di fughe, lasciando spazio alla sola spiegazione *per exempla*. Il testo scritto interagisce con l'esempio musicale soprattutto nella trattazione della notazione mensurale e della descrizione degli intervalli musicali. La sola occorrenza esclusiva di testo scritto si ritrova nella parte esplicativa che segue l'elenco dei toni naturali e trasportati. Da questo punto di vista, la suddivisione del manoscritto in due sezioni effettuata da Basili non ha che esplicitato un elemento strutturale già presente nel testo: in primo luogo sono poste le «notizie essenziali», le nozioni di base che permettono di accedere alla comprensione del repertorio polifonico dei grandi autori dei secoli XVI e XVII, in seguito queste cognizioni teoriche vengono messe in pratica, prima a partire da semplici esempi a tre voci e poi attraverso la spartitura di brani dal Palestrina, concludendo con la scrittura canonica e il contrappunto doppio.

Da quanto osservato, è possibile asserire che il manoscritto delle *Notizie essenziali di musica* non contiene un trattato di contrappunto ma la traccia scritta di alcune delle fasi attraversate da uno studente nell'apprendimento del contrappunto. Una conferma dell'appartenenza del documento a questa tipologia testuale è data dalla mancanza di alcuni contenuti tipici della trattazione del contrappunto, quali la distinzione di intervalli consonanti e dissonanti, la classificazione delle consonanze perfette e imperfette e la definizione dei moti. Questi argomenti avranno fatto parte sicuramente dell'istruzione orale ricevuta dall'autore, poiché sono presupposti come prerequisiti da quelli fissati sulla carta. Questo ulteriore dato conferma che il manoscritto è stato redatto a guisa di uno zibaldone ad uso personale: una selezione dei contenuti ritenuti più rilevanti affrontati durante le lezioni. Come tale dunque il manoscritto non ci consegna la totalità degli insegnamenti impartiti e per poterne esplicitare la metodologia didattica occorre situarlo nel contesto in cui è stato prodotto.

Un'importante indicazione in tal senso si trova nel manoscritto stesso. Tra le diciannove fughe originarie ve ne sono quattro il cui inizio coincide con quello di quattro delle fughe a tre voci contenute nei *Saggi di contrappunto* attribuiti alla mano di Bernardo Felice Ricordati e redatti sotto la guida dello zio, Bernardo Pasquini.<sup>14</sup> Di seguito viene riportata una tavola delle corrispondenze tra le fughe a tre presenti nelle *Notizie essenziali di musica* e nei *Saggi di contrappunto*.

---

<sup>14</sup> D-B, Mus. Mss. Lansberg 214. Cfr. B. PASQUINI, *Saggi di contrappunto* (S.P.B.K. L. 214), *Regole... per ben accompagnare con il Cembalo* (Bc, MS. D 138/2), Opere per tastiera, VIII, a cura di A. Carideo, Latina, Il Levante, 2009.

Fughe		corrispondenze
<i>Notizie essenziali di musica</i>	<i>Saggi di contrappunto</i>	
I° tono naturale	I° tono	Prime dieci battute, con piccola variante nel contralto a b. 8
II° tono alla 4 <sup>a</sup> alta	II° tono	Prime dieci battute, il contralto differisce a partire da b. 8, il basso presenta varianti a bb. 9-10
III° tono naturale	III° tono	Prime cinque battute, fino alla prima minima di b. 5
V° tono naturale	V° tono	Prime dieci battute, il soprano differisce a partire da b. 9

Tale coincidenza non solo fornisce preziose informazioni sul contesto didattico più ampio nel quale erano inserite le fughe, ma anche sulla modalità in cui veniva assegnato l'esercizio all'allievo da parte del maestro.<sup>15</sup> Essa conferma inoltre la provenienza romana del manoscritto, permettendo di collocarlo nell'ambito della scuola di Bernardo Pasquini e della cerchia dei suoi allievi. Basili, come si è detto, aveva studiato con Tommaso Bernardo Gaffi, che di Pasquini era stato l'allievo prediletto nonché il successore nel ruolo di organista della chiesa di S. Maria in Aracoeli. È ipotizzabile che il nostro autore sia venuto in possesso di questo manoscritto durante il periodo del discepolato con Gaffi e che abbia continuato successivamente a servirsene.

Per comprendere le *Notizie essenziali di musica* occorre dunque riferirsi in primo luogo ai *Saggi di contrappunto* e più in generale alla metodologia di insegnamento della composizione adottata da Pasquini.

## 2. Bernardo Pasquini e la didattica della composizione a Roma alla fine del secolo XVII: I *Saggi di contrappunto* e la tradizione frescobaldiana

I *Saggi di contrappunto* rappresentano la principale testimonianza scritta della didattica pasquiniana del contrappunto. Il manoscritto, conservato nella Staatsbibliothek di Berlino,<sup>16</sup> sembra essere interamente di mano di Bernardo Felice Ricordati,<sup>17</sup> nipote e allievo di Bernardo Pasquini, che convisse con lui fino alla morte in un appartamento situato al terzo piano del palazzo dei principi Borghese. Come afferma Armando Carideo:

<sup>15</sup> All'allievo in alcuni casi non veniva assegnato semplicemente un soggetto, ma una intera esposizione a partire dalla quale comporre la fuga. Un'altra versione, leggermente differente, del manoscritto oggetto della presente analisi è stata individuata all'interno di una miscellanea di testi riguardanti il contrappunto e il basso continuo appartenuta a padre Martini. Il contenuto e la struttura di questo codice confermano sostanzialmente quanto precedentemente esposto, fornendo ulteriori elementi per una sua contestualizzazione. Cfr. I-Bc, P.140, n. 1, *Regole del contrappunto*, cc. 1r-36r.

<sup>16</sup> D-B, Mus. mss. Landsberg 214.

<sup>17</sup> Felice Bernardo Ricordati (Buggiano, 13 gennaio 1678 - Roma, 16 agosto 1727) era figlio della sorella di Bernardo Pasquini, Aurelia. Cfr. A. MORELLI, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016 pp. 91, 107.

Si tratta propriamente di un libro di esercizi realizzati, dall'ordine dei quali è possibile dedurre il percorso didattico impostato dal maestro. L'allievo è condotto per mano attraverso le tecniche del contrappunto, dalle forme più semplici alle più complesse, dalle due alle cinque voci, prima in sequenze brevi e alla fine in saggi di forme polifoniche di dimensione comune (dalle trenta alla quaranta misure), a due e a tre parti in tutti i dodici toni, e a quattro parti solo nei toni I, II, III, V e VI.<sup>18</sup>

I *Saggi di contrappunto* sono quindi probabilmente la bella copia di esercizi svolti da Bernardo Felice Ricordati sotto l'occhio vigile dello zio e maestro.<sup>19</sup> Anche questo manoscritto può dunque essere ascrivito alla categoria degli zibaldoni o raccolte di lezioni ed esercizi corretti in bella copia, destinati ad essere conservati a scopo di studio. La pratica che sta alla base di queste manoscritti risale all'esercizio del contrappunto «alla cartella», uno strumento didattico utilizzato a lungo nell'insegnamento della composizione. L'allievo era chiamato a svolgere un compito di contrappunto su un foglio. Una volta emendato, l'esercizio veniva ricopiato per poter essere consultato in vista di altre elaborazioni. Queste, a loro volta, sarebbero state utilizzate in seguito come modelli da studiare e da imitare. Il repertorio di soluzioni compositive efficaci diveniva nel tempo un deposito di *loci* contrappuntistici, dal quale attingere per l'attività di composizione propriamente detta. L'assenza pressoché totale di elementi verbali nei *Saggi di contrappunto* corrobora la tesi: essi non contengono una trattazione astratta della materia ma sono lo specchio del percorso di apprendimento effettivamente svolto dall'allievo.

Gli esercizi assegnati da Pasquini al nipote rientrano nella tradizione didattica del contrappunto su *cantus firmus* e del contrappunto imitato. Il manoscritto si apre con brevi elaborati a due e tre voci, nei quali è evidente l'impiego, seppur non sistematico, dell'iter didattico delle specie contrappuntistiche: nota contro nota, due contro una, quattro contro una, otto contro una, stile fiorito. Già a partire da questi primi esercizi tuttavia il contrappunto osservato si mescola all'uso di figurazioni più moderne, derivanti dalla pratica della diminuzione strumentale, come nel caso del contrappunti nn. XVIII e XXIV. Questa metodologia, che affonda le sue radici nella pedagogia italiana della composizione del secolo XVI, verrà ripresa e sistematizzata da Fux nella seconda parte del suo celebre *Gradus ad Parnassum*.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> A. CARIDEO, *Prefazione* a B. PASQUINI, *Saggi di contrappunto* (S.P.B.K. L. 214), *Regole... per ben accompagnare con il Cembalo* (Bc, MS. D 138/2) cit., p. V.

Su Bernardo Pasquini e sulla sua attività didattica cfr. anche A. CARIDEO, *Bernardo Pasquini as a Counterpoint Teacher, A critical Introduction to Saggi di Contrappunto* (1695), «Philomusica on-line», XI/2, 2012, pp. 77-84; MORELLI, *La virtù in corte* cit., in particolare i capp. I e V.

<sup>19</sup> Il titolo di *Saggi di contrappunto*, che compare a p. 1 del volume, e tramite il quale viene indicato il manoscritto, non è stato apposto da Bernardo Felice Ricordati ma dal marchese Flavio Chigi Zondadari. A Ricordati è attribuibile invece l'indicazione «1695 dicembre» a p. 3, apposta in testa al primo esercizio. Questa data segna verosimilmente l'inizio delle sue lezioni con Pasquini.

<sup>20</sup> Per un'approfondita disamina del trattato di Fux e un'ampia contestualizzazione del metodo didattico seguito dal teorico austriaco nella storia della didattica della composizione cfr. I. BENT, *Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di T. Christensen, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 554-602.

Testimonianza di questo metodo, che affonda le sue radici nella didattica italiana del contrappunto del secolo XVI,<sup>21</sup> è rintracciabile anche nell'attività di insegnamento svolta a Roma da Girolamo Frescobaldi.<sup>22</sup> All'interno della raccolta Chigi, Q VIII 205-206, conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, sono contenuti due fascicoli riconducibili alla lezione frescobaldiana, e precisamente il n. 29 e il n. 56.<sup>23</sup> Il primo contiene copia di alcuni brani vocali in partitura, seguiti dalla trattazione di argomenti teorici, da un'ampia tavola di concatenazioni contrappuntistiche, classificate in base agli intervalli e da una raccolta di cadenze. L'estensore di questi manoscritti, la cui redazione è collocabile intorno alla fine degli anni Venti del secolo XVII, fu probabilmente Leonardo Castellani (1610 ca. - 1667), che studiò con Frescobaldi e con il quale collaborò in qualità di copista tra il 1636 e il 1643.<sup>24</sup> Il fascicolo n. 56, per la notevole pulizia e leggibilità degli esercizi, è certamente una copia di lavoro fatta dall'allievo in vista della lezione. Il manoscritto è suddivisibile in due parti: la prima dedicata agli esercizi a due voci e la seconda a quelli a tre. In ciascuna sezione le specie contrappuntistiche non compaiono secondo l'ordine canonizzato da Fux, ma fin dall'inizio sono mescolate, pur rimanendo sempre chiaro il procedere didattico degli argomenti dal semplice al complesso. I *cantus firmi*, posti sempre nella parte inferiore e scritti in chiave di Basso sono costituiti da semplici sequenze melodiche di semibreve. Alcuni di essi sono basati su un solo esacordo, mentre altri ne utilizzando due, con alcuni sporadici sconfinamenti di ambito. Molto spesso il *cantus firmus* presenta una struttura sequenziale di intervalli (ad esempio «ascende per terza, discende per seconda») con evidente scopo didascalico. Secondo Darbellay, due sono le tipologie di intervento di Frescobaldi desumibili dal riscontro fra le differenti grafie:

in un primo tempo il maestro fornisce esempi completi, oppure introduce o termina un esercizio intrapreso dall'allievo; in seguito effettua interventi locali di sovrascrittura e cancellazione nell'esercizio stesso.<sup>25</sup>

È possibile anche ritrovare indicazioni relative a passaggi alternativi, segnalati dal maestro. Un ulteriore aspetto di grande rilevanza che emerge da questo documento di didattica del contrappunto riguarda l'utilizzo dell'esempio. Nota ancora Darbellay:

Gli esempi completi dati da Frescobaldi si trovano sempre dopo una prima serie di esercizi: è evidente che l'allievo conseguirà molto meglio l'obiettivo se lui stesso avrà già tentato di raggiungerlo. Inoltre questi esempi, lungi dall'essere neutri, costituiscono nella loro forma e sostanza, i testimoni eloquenti di ciò che Frescobaldi persegue nell'insegnamento e, prima di tutto, di ciò che disapprova nell'esercizio dell'allievo. L'esempio così, più che un modello, è il frutto di una reazione: se l'andamento dell'esercizio in causa è passivo, noioso, senza sorprese, il modello che il maestro fornisce

<sup>21</sup> La più antica formulazione del metodo delle specie si trova in G. M. LANFRANCO, *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533, p. 119.

<sup>22</sup> Cfr. E. DARBELLAY, *Frescobaldi, maestro di contrappunto: un nuovo autografo in un manoscritto della Biblioteca Vaticana*, «Rivista Italiana di Musicologia», L, 2015, pp. 9-32.

<sup>23</sup> I-Rvat, Chigi Q VIII 205-206.

<sup>24</sup> Cfr. C. ANNIBALDI, *Musica Autographs of Frescobaldi and His Entourage in Roman Sources*, «Journal of the American Musicological Society», XLIII, 1990, pp. 393-425.

<sup>25</sup> DARBELLAY, *Frescobaldi, maestro di contrappunto* cit., p. 16.

va esattamente in senso opposto, senza per questo sfiorare l'eccesso. In questa maniera l'allievo non può non comprendere.<sup>26</sup>

Bernardo Pasquini giunse a Roma solo molti anni dopo la morte di Frescobaldi, ma nelle sue opere per tastiera è evidente lo stretto rapporto che lo lega alla produzione frescobaldiana.<sup>27</sup> Nella Staatsbibliothek di Berlino è conservato un manoscritto de *Il Primo libro delle fantasie a quattro* di Frescobaldi (Milano, 1608) appartenuto a Pasquini,<sup>28</sup> che attesta il suo interesse per il contrappunto osservato nella sua declinazione tastieristica. Pasquini possedeva inoltre una copia de *Il Primo libro d'intavolatura di toccate di cimbalo et organo* (Roma, 1628), probabilmente acquistata nel 1662. Nei *Saggi di contrappunto* è evidente l'affinità di alcuni dei soggetti utilizzati nelle composizioni imitative a tre e quattro voci con temi di ascendenza frescobaldiana, come nel caso del soggetto del *Ricercare a quattro* del III° tono, simile al tempa del *Recercar con obbligo di cantar la quinta parte senza toccarla* dai *Fiori Musicali di diverse composizioni* (Venezia, 1635), o nell'uso del celebre soggetto cavato basato sulle sillabe La-Sol-Fa-Re-Mi nel *Ricercare a tre* del IX° tono, già impiegato tra gli altri anche da Frescobaldi nell'omonimo *Capriccio IV* da *Il Primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti* (Roma, 1624).

Gli stretti contatti di Pasquini con la tradizione frescobaldiana consentono di tracciare una delle linee principali dell'identità storica della scuola romana, e in particolare di quella prospettiva didattica non legata direttamente allo studio polifonia vocale ma che guarda soprattutto a quello della musica strumentale (nello specifico per tastiera). Come nota Silbiger, riferendosi alla situazione musicale a Roma nel delicato snodo tra i secoli XVII e XVIII:

As a matter of fact, Rome was teeming with organists and harpsichordists and among these musicians Frescobaldi and his followers did indeed establish a tradition. What is preserved of the music of this Roman school testifies to the continuity of this tradition and, at the same time, to its ability to absorb newer musical developments and fashions. Its achievements, modest as they may appear to us, continued to exert a significant influence on composers abroad, such eighteenth-century masters as Fux, Gottlieb Muffat, Bach, and Handel; among its Italian heirs should be counted not only Bernardo Pasquini but possibly also Domenico Scarlatti, who spent most of his formative period in Rome and may have received part of his training from Pasquini.<sup>29</sup>

In questa linea di influenza che da Frescobaldi conduce fino a Pasquini è possibile inserire anche Andrea Basili, tramite la mediazione di Tommaso Bernardo Gaffi. Il contesto nel quale collocare il manoscritto della *Notizie essenziali di musica* (I-MAC, Mss. mus. 115.3) è

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>27</sup> Sulla produzione per tastiera di Pasquini in relazione al contesto romano della fine del secolo XVII, e in particolare sulla sua collocazione rispetto all'eredità di Girolamo Frescobaldi, cfr. A. SILBIGER, *The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 42-87.

<sup>28</sup> D-B, Mus. Ms. Landsberg 121. Secondo Morelli, la grafia del manoscritto, databile tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII, sembra essere la stessa di quella dei *Saggi di contrappunto*. Cfr. MORELLI, *La virtù in corte* cit., p. 10. Il copista potrebbe essere stato Bernardo Felice Ricordati, e la copia effettuata su indicazioni dello zio.

<sup>29</sup> SILBIGER, *The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670* cit., p. 43.

dunque quello della didattica del contrappunto di tradizione romana discendente dalla lezione frescobaldiana, della quale i *Saggi di contrappunto* sono un prezioso documento.

Attraverso al sequenza degli esercizi contenuti in questo manoscritto è possibile osservare le diverse tappe del percorso di apprendimento dell'allievo, dagli esercizi più semplici e brevi fino alle strutture polifoniche più complesse. Come si è già accennato, un primo gruppo di esercizi prevede la composizione di una linea contrappuntistica a partire da un *cantus firmus* assegnato dal maestro, che di norma è collocato nella parte del Basso o in quella del Soprano. La difficoltà dei compiti assegnati all'allievo segue un ordine progressivo, anche se non coincidente con l'organizzazione sistematica delle specie contrappuntistiche, alcune delle quali sono assenti mancano e altre sono compendiate all'interno dei singoli esercizi. Ciascuno dei *cantus firmi*, costituiti da semplici profili melodici di semibrevis, viene utilizzato per realizzare diversi esercizi. Il modello di riferimento stilistico oscilla tra il contrappunto vocale e quello strumentale, con una netta preponderanza di quest'ultimo.<sup>30</sup> Inizialmente il *cantus firmus* si riduce ad un semplice pedale di Do, con l'unica eccezione della penultima nota, un Sol in funzione cadenzale. Successivamente assume contorni melodici più vari, anche se tende spesso a configurarsi come una linea di Basso nella quale vengono esemplificati i moti cadenzali più comuni, mediante l'impiego dei salti di quarta ascendente e quinta discendente. Solo dal terzo *cantus firmus* viene utilizzato come base per gli esercizi un soggetto dal profilo melodico più cantabile, basato prevalentemente sull'uso di intervalli seconda terza e quarta. Come quarto *cantus firmus* si trova una sequenza melodica per gradi congiunti, assimilabile alla scala maggiore, che si estende per una ampiezza di tredicesima, prima in forma ascendente e poi discendente.<sup>31</sup> Le specie contrappuntistiche, come si è detto, sono mescolate tra loro, ma nondimeno compaiono tutte le possibilità combinatorie di voci e durate, da quella nota contro nota fino a otto contro una. Dal punto di vista della tipologia modale, i *cantus firmi* iniziali sono ascrivibili all'undecimo tono (Csolfaut) e al settimo tono (Gsolreut), mentre successivamente compaiono anche soggetti appartenenti ad altri toni. Nei contrappunti realizzati sopra i canti dati le imitazioni, circoscritte nella maggioranza dei casi a piccole cellule melodiche, si concentrano solitamente all'inizio, mentre nel corpo dei brani risultano assenti. Un nuovo elemento significativo viene introdotto a partire dall'esercizio n. XVII,<sup>32</sup> il primo a quattro voci della raccolta: la cifratura associata alle note del canto dato. L'uso della numerica parrebbe in un certo senso pleonastica, dato che si tratta di esercizi realizzati e che le cifre si limitano a descrivere semplicemente ciò che avviene verticalmente nell'incontro tra le parti superiori. Tuttavia l'utilizzo del sistema di notazione desunto dalla pratica del basso continuo è intesa qui non solo come strumento di analisi della verticalità, ma come guida per la realizzazione dell'esercizio: l'allievo era chiamato a realizzare

---

<sup>30</sup> L'unico brano forse riconducibile allo stile vocale è un *Christus factus est* (n. LXVIII), fornito di testo scritto sotto ognuna delle cinque parti.

<sup>31</sup> L'impiego della scala in funzione di *cantus firmus* si ritrova anche in molti esercizi di contrappunto utilizzati dalle scuole napoletane. Cfr. P. VAN TOUR, *Counterpoint and Partimento, Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2015.

<sup>32</sup> Per la numerazione degli esercizi viene seguita quella stabilita da Carideo nella già citata edizione moderna dei *Saggi di contrappunto* da lui curata.



contrappuntisticamente le parti superiori servendosi unicamente della linea cifrata del Basso. Come nota Carideo:

The presence of the figures could be considered superfluous because of the realization of the counterpoints and because these adhere strictly to the voice leading (so the figuring is contrapuntal, not harmonic). It most probably clarifies the genesis of the book: figured bass from the master, realized by the student, checked, discussed and corrected with/by the master; this process can be seen in the numerous erasures and corrections, almost all of them clearly decipherable, being signs of the didactic labor.<sup>33</sup>

Questo aspetto evidenzia lo stretto legame tra l'insegnamento del contrappunto e del basso continuo, riscontrabile in molte fonti teorico-didattiche dei secoli XVII e XVIII, che rappresenterà una caratteristica centrale del metodo sviluppato da Andrea Basili. Nei *Saggi di contrappunto* la cifratura ha infatti sia un significato verticale che lineare: con essa vengono suggeriti al contempo gli aggregati accordali da sovrapporre al Basso e i moti melodici delle singole parti. Si tratta di un aspetto caratteristico della didattica pasquiniana, nella quale contrappunto e basso continuo procedono parallelamente: da un lato la numerica del continuo da realizzare è interpretata a partire dalle norme della condotta delle parti prevista dal contrappunto, dall'altro il contrappunto non è più inteso come costruzione risultante dell'intreccio di linee melodiche indipendenti ma come una struttura polifonica verticalmente organizzata a partire dagli accordi costruiti sui movimenti del basso. Probabilmente molti degli esercizi svolti da Bernardo Felice Ricordati devono avere avuto la forma di bassi cifrati da realizzare, poi commentati e corretti dal maestro. È interessante notare che i brani in contrappunto doppio (all'ottava, alla decima e alla dodicesima),<sup>34</sup> sono corredati da alcune brevi avvertenze scritte sugli intervalli da evitare per non incorrere in errori. Dopo questo gruppo di esercizi il *cantus firmus* compare esclusivamente nel basso. La numerica compare solo saltuariamente per divenire presenza costante dal n. LXIX, a partire dal quale inizia una serie di esercizi a 4 e 5 voci nei quali il *cantus firmus* assume inequivocabilmente la forma di un basso cifrato da realizzare contrappuntisticamente.<sup>35</sup> Dal punto di vista ritmico accanto alle semibreve cominciano ad essere utilizzate anche note di durata inferiore. In questa sezione ciascun esercizio viene contrassegnato con l'indicazione del tono di riferimento e dell'eventuale trasposizione. L'attenzione per l'ambito modale potrebbe indicare che si tratti di compiti propedeutici alla composizione o all'improvvisazione di brevi versetti di carattere prevalentemente accordale, oppure di brani da destinare all'esercizio del trasporto. Con l'esercizio n. CV comincia una serie di duetti nei dodici toni. Si tratta di brani monotematici in stile imitato basati su semplici soggetti, secondo la tradizione del duo didattico: alcuni di essi sono sviluppati in un'unica sezione, altri in due, nelle prima delle quali il tema è esposto in metro binario e poi trasformato in ternario. Ai duetti continuano ad essere intercalati bassi cifrati realizzati a 4 e 5 voci, che assumono sempre più la forma di bassi strumentali realizzati ad accordi, nei quali le voci

---

<sup>33</sup> CARIDEO, *Bernardo Pasquini as a counterpoint teacher* cit., pp. 80-81.

<sup>34</sup> Cfr. PASQUINI, *Saggi di contrappunto* cit., esercizi nn. XXXIV-XXXVI, XXXIX-L e LVI-LVII.

<sup>35</sup> Questa metodologia è assimilabile a quello che un secolo dopo diverrà l'esercizio didattico della "disposizione", ossia la realizzazione polifonica in partitura di una linea di basso continuo.

non possiedono più una reale indipendenza melodica in rapporto alla dimensione verticale. Dal n. CXXXI inizia la sezione dedicata a brevi fughe a tre voci ordinate sempre secondo i dodici toni,<sup>36</sup> e dal n. CXLVI alcune fughe a quattro voci, che non coprono però tutti i toni, intercalati ad alcuni esercizi di contrappunto che come difficoltà sembrano riportare ai primi, più semplici.<sup>37</sup>

La mano del maestro traspare in diversi punti del manoscritto, soprattutto nella forma di varianti (indicate con la dicitura «*alio modo*») poste alla fine di alcuni esercizi, attraverso le quali Pasquini suggerisce al nipote possibili alternative per migliorare il discorso musicale. I progressi dell'allievo si distribuiscono uniformemente nel percorso di apprendimento tratteggiato nei dei *Saggi di contrappunto*, anche se in alcuni punti si osservano riprese di argomenti già trattati, verosimilmente in funzione del rinforzo di quanto precedentemente appreso. Nella maggior parte degli esercizi è possibile individuare formule ricorrenti, cadenze e moti del basso, che nel loro insieme costituiscono una collezione di strutture melodico-armoniche che l'allievo è chiamato a memorizzare e interiorizzare creando un proprio “repertorio lessicale”, da poter poi riutilizzare nella composizione e dell'improvvisazione di altri brani.

Nei *Saggi di contrappunto* manca tuttavia un aspetto centrale della didattica della composizione di ascendenza romana, e della scuola frescobaldiana alla quale anche la metodologia di Pasquini può essere ricondotta. Accanto all'esercizio del contrappunto scritto, o improvvisato, su *cantus firmus*, un ruolo fondamentale era assegnato all'esercizio della spartitura delle opere del repertorio polifonico vocale dei principali autori del secolo XVI. L'importanza di questa pratica per Frescobaldi è attestata dal manoscritto Chigi Q IV 19, che probabilmente era impiegato come una raccolta di esempi e modelli da sottoporre agli allievi durante le lezioni, estratti da opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina e Tomás Luis de Victoria, i due compositori riconosciuti nel secolo XVII come vere e proprie *auctoritates* in campo musicale.<sup>38</sup>

Anche nel caso di Pasquini è nota alla musicologia una raccolta di spartiture palestriniane a lui appartenuta. Secondo quanto riportato da Giuseppe Bainsi, Pasquini

occupavasi quotidianamente nello spartire le opere del Pierluigi, e tanto n'era compreso che in un volume di cotai partiture scritto di suo pugno nell'anno 1690, da me fortunatamente posseduto, segnò alla prima pagina queste precise parole: «*Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio che sarà sempre poverello. Sentimento di Bernardo Pasquini povero ignorante*».<sup>39</sup>

Indubbiamente, nel riferire questo aneddoto storico-musicale Bainsi è mosso dalla volontà di costruire l'identità della scuola romana, intesa come capostipite di tutte le scuole musicali

<sup>36</sup> Tra questi brani si trovano anche le fughe menzionate nella sezione precedente.

<sup>37</sup> Si tratta forse di una forma di ripasso degli argomenti già trattati.

<sup>38</sup> Questa interpretazione contrasta in parte con quanto asserisce Annibaldi a proposito del manoscritto I-Rvat, Chigi Q IV 19. Cfr. C. ANNIBALDI, *Palestrina and Frescobaldi: Discovering a Missing Link*, «Music & Letters», LIIIX, 1998, pp. 329-345: 339-340.

<sup>39</sup> G. BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, II, Roma, dalla Società Tipografica, 1828, p. 71.

italiane, sulla figura di Palestrina. Nondimeno il documento citato ha una indubbia rilevanza in ordine alla comprensione del ruolo svolto dalla pratica della spartitura nel contesto dell'iter didattico musicale nella Roma del secolo XVII. Il manoscritto pasquiniano, attualmente conservato a Roma nella Biblioteca Casanatense,<sup>40</sup> contiene le seguenti partiture: *Missa de beata Virgine* a 4; *Missa ad fugam* a 4; *Missa ad coenam Agni providi* a 5; *Missa papae Marcelli* a 6. Questa particolare selezione di composizioni palestriniane trova riscontro anche nelle fonti legate all'attività di insegnamento svolta da Basili. In questo senso, la rilevanza assegnata alla spartitura delle opere di Palestrina è, come si dirà, un elemento fondamentale anche della metodologia seguita inizialmente dal maestro lauretano, conferma ulteriormente del suo legame con la scuola pasquiniana. Non è certamente un caso infatti che tra i materiali didattici di Basili si trovino impiegate integralmente o in forma di citazione tre delle messe contenute nel fascicolo appartenuto a Pasquini precedentemente richiamato. Nella Biblioteca "Mozzi-Borgetti" di Macerata è conservata infatti una copia della *Missa ad fugam* redatta da Pasquale Antonio Basili, molto probabilmente come esercizio di spartitura svolto su indicazione dello zio Andrea.<sup>41</sup> Inoltre, estratti della *Missa ad coenam Agni providi* sono utilizzati da Andrea Basili in una lettera inviata a padre Martini nel 1749 a supporto della tesi che il *Princeps musicae* nelle sue composizioni non applicava in modo rigido le regole del contrappunto.<sup>42</sup> Infine una copia della *Missa papae Marcelli* è inserita in un'ampia raccolta autografa di partiture di opere di Palestrina compilata da Basili stesso.<sup>43</sup>

### 3. Pasquini e la didattica del basso continuo a Roma a cavallo tra i secoli XVII e XVIII

Per quanto rilevanti, i *Saggi di contrappunto* rappresentano solamente una parte della metodologia pasquiniana. Questa infatti non può essere pienamente compresa se non alla luce dell'insegnamento del basso continuo, con il quale, come si è detto, quello del contrappunto era strettamente connesso.<sup>44</sup> Negli ultimi decenni del secolo XVII, la fama di

<sup>40</sup> I-Rc, MS 2748 (olim O. III.48). Cfr. Giovanni Pierluigi da Palestrina. *A Guide to Research*, a cura di C. Marvin, New York - London, Routledge, p. 103. Copia di questo manoscritto è conservata anche all'inizio del terzo libro dei *Collectaneorum Musicorum*, una serie di quattro antologie contenenti partiture di brani polifonici vocali e strumentali compilata a scopo didattico da Jan Dismas Zelenka (Louňovice, 16 ottobre 1679 - Dresda, 23 dicembre 1745), sotto la guida di Johann Joseph Fux, del quale era stato allievo. Cfr. D-Dl, Mus.1-B-98, Liber III, *Messe del Palestrina* a 4. 5. e 6. Sul frontespizio del volume è riportata anche la citazione di Pasquini, in una forma leggermente differente: «Detto del sig. Bernardo Pasquinò: «Quello che pretende d'essere maestro di musica et anche organista; e non gustirà il nettore, e non beverà latte di queste divine composizioni del Palestina, sarà sempre poverello». Cfr. MORELLI, *La virtù in corte* cit., pp. 9-10. Su questo manoscritti e sulla recezione viennese della tradizione didattica della Scuola romana cfr. F. W. RIEDEL, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, «Die Musikforschung», XIV, 1961, pp. 14-22.

<sup>41</sup> I-MAC, Mss. mus. 18-5.

<sup>42</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 6 giugno 1749, I-Bc, I.017.110, SCHN 0472.

<sup>43</sup> D-B, Mus. ms. Landsberg 202.

<sup>44</sup> Di diverso avviso è Morelli, che afferma: «sembra poco convincente l'idea di mettere in relazione diretta l'approccio didattico alla tastiera di Pasquini con i *Saggi di contrappunto*». Cfr. MORELLI, *La virtù in corte* cit., p. 340. A conferma dello stretto rapporto didattica del contrappunto e basso continuo in Pasquini cfr. E. BELLOTTI, *L'arte di sonar di fantasia. L'improvvisazione alla tastiera in Italia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista

Bernardo Pasquini come virtuoso e didatta della tastiera era talmente diffusa in Italia e in Europa da attrarre a Roma numerosi musicisti desiderosi di perfezionarsi sotto la sua guida, o anche solamente di poterlo ascoltare.<sup>45</sup> Georg Muffat, che ebbe modo di conoscere e studiare con Pasquini durante il suo soggiorno romano nel biennio 1681-1682, lo definì «il famosissimo Apolline dell'Italia».<sup>46</sup> A testimonianza di questa attività didattica sono rimasti numerosi manoscritti, in parte autografi e in parte redatti da allievi. Benché quasi tutta l'opera per tastiera di Pasquini possa essere ricondotta alla sua attività di insegnamento della composizione e dell'esecuzione cembalo-organistica, sono di particolare interesse alcuni documenti che permettono di ricostruirne gli elementi principali. Oltre ai *Saggi di contrappunto*, i manoscritti direttamente connessi alla didattica di Pasquini possono essere distinti in tre categorie: sillogi di regole riguardanti la realizzazione del basso continuo; raccolte di bassi e di versetti didattici; antologie di brani per tastiera.

Alla prima categoria appartengono tre manoscritti, redatti con chiaro intento didattico, contenenti istruzioni per «sonare sopra il basso»: le *Regole del sig. Bernardo Pasquini per accompagnare con il cembalo*,<sup>47</sup> le *Regole per ben suonare il cimbalo o organo*,<sup>48</sup> e le *Regole per accompagnare nel cimbalo o vero organo*.<sup>49</sup> Questi testi, che possono essere definiti come metodi teorico-pratici di basso continuo, comprendono, come molti altri analoghi manoscritti coevi, una selezione di principii e norme elementari che il continuista è tenuto ad osservare, riguardanti soprattutto la realizzazione dei bassi privi di numerica. Le regole sono accompagnate da esempi esplicativi, nei quali viene illustrata l'armonizzazione dei principali movimenti del basso. Nel caso delle *Regole per ben suonare il cimbalo o organo* e delle *Regole per accompagnare nel cimbalo o vero organo*, nel manoscritto si trovano anche bassi didattici, o

---

Internazionale di Musica Sacra», n.s. XXI, 2000, pp. 93-145; ID., «*Tamquam asinus ad liram*». *Stile antico e Seconda pratica nelle fonti teoriche e nel repertorio organistico nell'Italia del secolo XVII*, in *Florilegium musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di P. Radicchi e M. Burden, Pisa, ETS, 2004, II, pp. 309-337; ID., *Introduzione* a B. PASQUINI, *Opere per tastiera*, VI, a cura di E. Bellotti, Latina, Il Levante, 2006, pp. V-X.

<sup>45</sup> È noto quanto a questo proposito scriveva Berardi, riferendosi a Pasquini: «nel presente non capita in questo gran teatro del mondo prencipe o privato straniero che non si porti ad ammirare la virtù inimitabile di questo celebre soggetto». Cfr. A. BERARDI, *Il perché musicale*, Bologna, Giacomo Monti, p. 55. Altrettanto citato è l'elogio di Pasquini contenuto nel più celebre trattato di basso continuo del secolo XVIII: «Chi avrà ottenuta la sorte di praticare o studiare sotto la scuola del famosissimo Signor Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno l'avrà inteso o veduto sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di sonare e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo cimbalo una perfezione di armonia maravigliosa» F. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna, Silvani, 1722, p. 62.

<sup>46</sup> G. MUFFAT, *Außerlesene mit Ernst- und Lust-gementger Instrumental Musik*, Passau, Höllerin, 1701, *Prefazione*.

<sup>47</sup> I-Bc, D.138/2, cc. 3-8v. Sul frontespizio compare anche l'indicazione «ad uso di Giuseppe Gaetani da Pofi. In Roma dal dì 7 gennaio 1715». Il manoscritto potrebbe essere dunque la copia postuma di un breve trattato di basso continuo stilato da Pasquini o proveniente dalla sua cerchia di allievi.

<sup>48</sup> Il manoscritto, che risulta attualmente irreperibile, faceva parte del Fondo Santini della Biblioteca del Seminario vescovile di Münster. Testimonianza di esso è contenuta G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, compiuto e pubblicato da F. Parisini per cura del Municipio, I, Bologna, Libreria Romagnoli dall'Acqua, 1893, p. 284. Nella scheda preparatoria stilata in vista del *Catalogo*, Gaspari riporta anche una succinta descrizione del trattato, che aveva ricevuto in visione dallo stesso Fortunato Santini: «Questo manoscritto esistente nella biblioteca dell'ab. Santini in Roma e da lui cortesemente avuto in prestanza, contiene poche teorie e moltissimi esempi pratici di bassi numerati e non numerati assai belli». Cfr. L. F. TAGLIAVINI, recensione a W. HEIMRICH, *Die Orgel- und Cembalowerke Bernardo Pasquinis (1637-1710)*, «L'Organo», I/2, 1960, pp. 272-276.

<sup>49</sup> D-B, Mus. ms. theor. 1483. Secondo Armando Carideo nella grafia di questo manoscritto, datato 1696, è identificabile chiaramente la mano di Pasquini. Si tratterebbe pertanto dell'unico testo teorico-didattico di basso continuo autografo.

partimenti, attraverso l'esercizio dei quali viene da un lato compendiato quanto esposto nelle pagine precedenti, e dall'altro vengono forniti all'allievo gli elementi per ampliare la casistica dei movimenti del basso più comuni mediante eccezioni ricavabili unicamente attraverso la pratica. Come scrive Morelli, l'analisi di questi trattati teorico-didattici consente di comprendere quelli che erano

i punti fermi della prassi del «sonare sopra il basso», che fin dagli albori, richiedeva all'esecutore conoscenza e padronanza del contrappunto. La perfetta realizzazione di un basso non era funzionale soltanto alla pratica dell'accompagnamento ma costituiva la base dell'arte stessa del «ben suonare il cimbalo o organo».<sup>50</sup>

Contrappunto e basso continuo rappresentavano dunque per Pasquini due declinazioni complementari di un medesimo *iter* di insegnamento della composizione, e non due visioni concorrenziali.

Alla seconda e alla terza categoria dei manoscritti compilati da Pasquini o da esponenti della sua cerchia di allievi, appartengono quattro ampi volumi. Si tratta di

materiali per lo studio e la pratica della musica per strumenti a tastiera, che Pasquini concepì per destinarli, almeno in un primo tempo, alla formazione del nipote. Fra il 1691 (o poco prima) e il 1708, il compositore lavorò ad approntare alcuni volumi manoscritti contenenti brani cembalo-organistici, ordinandoli in modo sistematico.<sup>51</sup>

Il primo di questi è conservato nella Staatsbibliothek di Berlino e contiene la più ampia raccolta di musiche per tastiera di Bernardo Pasquini.<sup>52</sup> All'interno del volume si trovano due date, 1691 e 1702, che ne circoscrivono probabilmente il periodo di redazione.<sup>53</sup> I brani spaziano attraverso tutte le principali forme musicali cembalo-organistiche coeve, da quelle più semplici e di piccole dimensioni, alle strutture più ampie e complesse. Sono presenti infatti sia brani contrappuntistici di genere imitativo, quali fantasie, ricercari, capricci e canzoni, ma anche brani di carattere improvvisativo come le intonazioni e le tastate, o toccate, nonché brani in forma di aria bipartita, di variazione o di basso ostinato e di danza stilizzata. L'antologia mostra chiaramente l'intento di raccogliere esempi di tutte le tipologie formali più diffuse della musica per tastiera della fine del secolo XVII, allo scopo di guidare l'allievo nell'apprendimento della composizione e all'improvvisazione per tastiera a partire da modelli musicali interamente realizzati e intavolati. In alcuni casi nel manoscritto si trovano riportate indicazioni che ne rivelano in modo esplicito l'origine didattica. Vi sono infatti alcune composizioni volutamente incomplete e altre che riportano le avvertenze «sin qui» e «studi», verosimilmente rivolte dal maestro all'allievo per sollecitarlo a proseguire la composizione o ad improvvisarne altre sulla base dell'esempio fornito dal brano stesso.<sup>54</sup> Nei secoli XVII e XVIII, clavicembalisti e organisti dovevano essere in grado di realizzare

---

<sup>50</sup> MORELLI, *La virtù in corte* cit., p. 336.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>52</sup> D-B, Mus. mss. Landsberg 215.

<sup>53</sup> È opportuno a questo proposito ricordare che nel 1691 era giunto a Roma Bernardo Felice Ricordati. Cfr. MORELLI, *La virtù in corte* cit., p. 91.

<sup>54</sup> Per un'analisi del manoscritto cfr. B. PASQUINI, *Opere per Tastiera*, II-V, a cura di A. Carideo, Latina, Il Levante, 2002-2004.

estemporaneamente una parte di basso continuo e di improvvisare preludi o interludi, sia in forme libere che in stile imitato. L'insegnamento del clavicembalo e dell'organo non poteva prescindere da queste competenze necessarie.

Gli altri tre volumi, rilegati in un unico tomo, si trovano a Londra nella British Library.<sup>55</sup> Analogamente al precedente, anche in questi manoscritti si trovano alcune intavolature cembalo-organistiche con funzione esemplare. Tuttavia, la maggior parte dei brani sono scritti utilizzando la notazione cifrata tipica del basso continuo, affine a quella dei partimenti, destinata all'esecuzione ad uno o a due clavicembali. Lo scopo di questi volumi è quindi quello di raccogliere materiale esercitativo impiegato nell'insegnamento della composizione, dell'esecuzione alla tastiera e del basso continuo. I brani intavolati per clavicembalo rappresentano la porzione minore della raccolta, mentre i brani notati in basso continuo sono la parte più cospicua. Questi ultimi vanno dalle ampie dimensioni di alcune sonate per due cembali in più movimenti, a brevissimi versetti di poche misure, il cui fine era probabilmente quello di fornire all'allievo un esempio pratico della soluzione di uno specifico problema compositivo. Sono presenti anche schizzi di composizioni e alcuni esempi di formule cadenzali intitolate *Accadenze*.

A conferma della continuità con il manoscritto di Berlino, sono presenti l'indicazione del destinatario («ad usum Bernardi Felicis Ricordati de Buggiano in Etruria») e le date autografe 1703 e 1708. Il procedere del metodo didattico pasquiniano può dunque essere ricavato dall'analisi di questi documenti, unitamente ai *Saggi di contrappunto*, grazie alle indicazioni cronologiche in essi riportate, attraverso le quali è possibile ricostruire le tappe del percorso di studi svolto da Bernardo Felice Ricordati, la cui grafia ricorre in diversi punti.

Il contenuto del primo volume comprende, oltre a tre brevi intavolature cembalo-organistiche, una serie di bassi numerati tra i quali spiccano quattordici *Bassi continui* e quattordici *Sonate* «a due cembali».<sup>56</sup> All'esecutore è richiesta la realizzazione estemporaneamente dei bassi, completando la tessitura a partire dalle indicazioni date mediante la numerica o, se assente, attraverso il riconoscimento dell'accompagnamento richiesto da ciascuno dei differenti movimenti del basso. Se i *Bassi continui* destinati ad un solo esecutore offrono non poche analogie con la tradizione del partimento, le *Sonate* per due strumenti a tastiera,<sup>57</sup> un vero *unicum* nella didattica musicale tra i secoli XVII e XVIII, sono riconducibili, come afferma Morelli, «alla secolare tradizione del duo didattico tra maestro e allievo».<sup>58</sup> Nel manoscritto le due serie dei *Bassi continui* e delle *Sonate* non sono successive, ma si alternano in modo irregolare, lasciando intendere una progettazione didattica nella quale allo studente era richiesto tanto una forma di esercitazione individuale quanto una guidata dall'insegnante. La struttura in più movimenti delle *Sonate* per due cembali ricorda quella delle coeve sonate da camera, ed è avvertibile in esse l'influenza dello stile di Arcangelo Corelli, del quale Pasquini era amico e collega. Questi singolari brani

---

<sup>55</sup> GB-Lbl, Ms. Add. 31501/I-III.

<sup>56</sup> GB-Lbl, Ms. Add. 31501/I.

<sup>57</sup> Va ricordato che in una stanza dell'appartamento dove Pasquini risiedeva con il nipote erano appunto presenti due clavicembali. Cfr. P. BARBIERI, *I cembalari della Roma di Bernardo Pasquini: un censimento con aggiornamenti sui loro strumenti*, in *Pasquini symposium 2010* cit., pp. 139-153: 139.

<sup>58</sup> Cfr. MORELLI, *La virtù in corte* cit., p. 327.

sono notati mediante un sistema costituito da due pentagrammi, uno per ogni esecutore. Su ciascun pentagramma è presente per la maggior parte delle battute la chiave di basso con l'indicazione delle cifre del continuo, ma in alcune occasioni una delle due parti passa alla chiave di violino. In questo modo vengono date al musicista alcune indicazioni sulla realizzazione della linea melodica da sovrapporre al basso o, nei brani fugati, sul punto di entrata del soggetto.<sup>59</sup> Questi cambiamenti di chiave sono a volte accompagnati dall'indicazione «solo», mentre in un caso il ritorno della chiave di basso è accompagnato dall'indicazione «tutti», elementi che rimandano all'alternanza tipica della struttura del concerto grosso. Dal punto di vista formale i movimenti possono essere ricondotti a tre tipologie: danze stilizzate, fughe e brani formalmente liberi, nei quali si alternano figurazioni melodiche e formule armoniche simili tra i due esecutori. Quest'ultimo aspetto è certamente un elemento ulteriore della metodologia didattica sottostante a queste sonate: il maestro propone e l'allievo risponde, apprendendo per imitazione.

Il secondo e il terzo volume,<sup>60</sup> che, come il precedente, accolgono anche alcuni brani intavolati, comprendono principalmente raccolte di «versetti in basso continuo, per rispondere al coro», e tre bassi didattici intitolati *Arpeggi*. Tra le varie mani presenti in questi manoscritti, accanto a quella autografa di Pasquini, presente esclusivamente nel secondo, compare sempre quella del nipote, al quale una terza mano anonima attribuisce anche la composizione della prima serie di versetti.<sup>61</sup> Questi brevi componimenti, per lo più in stile imitato, rappresentano didatticamente un proseguimento della raccolta di bassi del primo volume e sono rivolti allo sviluppo delle competenze necessarie all'organista per suonare in alternanza con il canto fermo durante la liturgia, ossia «per rispondere al coro». Seguendo l'analisi compiuta da Bellotti, è possibile individuare in queste raccolte diverse tipologie di versetto: il versetto costituito da una semplice formula cadenzale, con o senza passaggi diminuiti; il versetto basato su un movimento del basso in progressione; il versetto imitato; il versetto fugato; il versetto in forma libera.<sup>62</sup> In base al presupposto didattico implicito dei tre volumi londinesi, qualunque tipo di brano, comprese le forme imitative più complesse come la fuga, può essere scomposto e ricondotto ad alcuni schemi fondamentali, che una volta appresi possono essere riutilizzati in altre composizioni o nel corso di una improvvisazione. I versetti, che solitamente non superano le dodici battute complessive, rappresentano delle unità strutturali minime che, debitamente rielaborate e sviluppate, possono fornire al musicista i materiali necessari alla composizione di qualsiasi brano, da una semplice successione accordale fino alla fuga. Ciascuna delle differenti tipologie di versetto ricapitola una tappa del percorso didattico. Le formule cadenzali e le progressioni non sono che il primo gradino: i versetti appartenenti a questa tipologia sono scritti utilizzando solamente la chiave di basso. Gli schemi di progressione più frequentemente utilizzati corrispondono ad altrettanti movimenti del basso, che vengono di volta in volta

<sup>59</sup> Questo tipo di notazione presenta molte analogie con la prassi del basso seguente nell'accompagnamento di brani in stile imitato, in particolare l'alternanza delle diverse chiavi per indicare le entrate tematiche.

<sup>60</sup> GB-Lbl, Ms. Add. 31501/II-III. A giudizio di Morelli, il volume II, nel quale compare la data autografa del 1708, sarebbe successivo al III. Cfr. MORELLI, *La virtù in corte*, cit., p. 327.

<sup>61</sup> GB-Lbl, Ms. Add. 31501/II, c. 24.

<sup>62</sup> Cfr. E. BELLOTTI - W. PORTER, *Pasquini e l'improvvisazione: un approccio pedagogico*, in *Pasquini Symposium* cit., pp. 195-210.

armonizzati utilizzando diverse soluzioni accordali.<sup>63</sup> Nei versetti imitati sono presenti piccole cellule melodiche al basso che possono essere imitate dalle parti mancanti. Il compito di individuare il punto in cui può essere inserita un'imitazione nelle voci superiori è lasciato all'esecutore, al quale è richiesto un preventivo esercizio analitico in vista della realizzazione del versetto. I versetti in stile fugato cominciano solitamente in chiave di soprano o di violino, con l'indicazione per esteso dell'entrata del soggetto e della risposta. La terza entrata è solitamente accompagnata da un mutamento di chiave, a partire dal quale la tessitura contrappuntistica deve essere realizzata dall'esecutore. La quarta voce non sempre è prevista nell'esposizione, e ciò lascia supporre che alcuni versetti siano pensati per una realizzazione a tre parti. L'ordine delle voci nell'esposizione non segue sempre un medesimo schema, anche se spesso viene impiegata la formula discendente S-C-T-B, che consente di collocare le entrate del soggetto sempre nella parte più grave, sfruttando così la notazione del basso continuo. In alcuni casi sono previste le entrate delle voci nella parti acute, segnalate all'esecutore con le indicazioni «entra il soggetto», «entra la fuga» o «entra il pensiero», e in alcuni casi da alcuni bravi tratti verticali che evidenziano la corrispondenza ritmica tra il tema e la parte grave. In un solo caso all'esecutore viene richiesto di realizzare un controsoggetto già dalla prima entrata. Tra i versetti è presente anche una *Fuga in basso continuo*, contenuta nel secondo volume, nella quale sono indicate all'esecutore non solo le entrate del soggetto ma anche le sue inversioni e gli stretti.<sup>64</sup> Nel terzo volume, oltre ai versetti, è contenuta una breve raccolta di *Accadenze*, in intavolatura, e di *Arpeggi*, scritti in forma di basso continuo. Le *Accadenze* sono riconducibili a brevi abbozzi compositivi il cui scopo è quello di mostrare all'allievo vari modi per realizzare semplici progressioni e movimenti cadenzali, utilizzando non solo una tessitura accordale ma anche diminuzioni e figurazioni tipicamente tastieristiche. Gli *Arpeggi* sono brevi bassi didattici costituiti da semplici movimenti del basso interconnessi fra loro. Si tratta di fatto di versioni cifrate di brani analoghi alle *Accadenze*, delle quali rappresentano uno stadio potenziale, non ancora realizzato. Questo rapporto diretto che lega le *Accadenze* agli *Arpeggi* conferma uno dei tratti metodologici dell'insegnamento pasquiniano rilevabile dall'analisi dei manoscritti londinesi: la compresenza di una istruzione *per exempla*, rappresentata dai brani intavolati, unita ad un orientamento di fondo basato sull'esercizio del basso continuo. Come si dirà, questi due elementi si ritroveranno anche nella prospettiva didattica di Andrea Basili. Da questo punto di vista, la metodologia della scuola di Pasquini rappresenta un referente di significazione necessario per comprendere la struttura della *Musica universale*.

#### 4. Le Regole per sonare su la parte attribuite a Tommaso Bernardo Gaffi

Nella Biblioteca Corsiniana è conservato un importante documento che permette di fare luce su alcuni degli aspetti degli studi svolti da Basili durante il periodo romano. Si tratta di

<sup>63</sup> Gli schemi più comuni che si ritrovano nei versetti sono i seguenti: «scende di quinta e sale di quarta», accompagnato sia con accordi perfetti che con una concatenazione di accordi di settima; «scende di terza e sale di seconda», nella quale si alternano accordi perfetti e in primo rivolto; «scende di grado», accompagnato con una serie di ritardi di settima che risolvono sull'intervallo di sesta rispetto al basso; «passus duriusculus», nel quale il basso discende o ascende cromaticamente.

<sup>64</sup> GB-Lbl, Ms. Add. 31501/II, c. 37.



un fascicolo manoscritto, di otto carte numerate, contenente un succinto trattato intitolato *Regole per sonare su la parte*.<sup>65</sup> In testa alla prima carta si trova indicato il nome «Gaffi Bernardo», mentre in calce è specificato «Hieronimus Chiti colligebat, et reducebat pro studio», seguito dalla data 1720. Non si tratta dunque di una fonte autografa, ma di un manoscritto facente parte della raccolta di testi teorico-didattici redatti dalla mano di Girolamo Chiti.<sup>66</sup> Per poterne analizzare il contenuto è opportuno preliminarmente considerare il tipo di intervento redazionale effettuato dal musicista senese, il quale non si limitava a raccogliere, selezionare e copiare i testi, ma anche a commentarli e ad integrarli.<sup>67</sup> Nel caso delle *Regole per sonare su la parte*, Chiti ha probabilmente consultato un manoscritto originale di Gaffi, stilato ad uso dei propri studenti, oppure una serie di appunti, contenente alcuni principii di base per la realizzazione del basso continuo, raccolti da un allievo durante le lezioni.<sup>68</sup> Se da un lato l'intervento di Chiti sul materiale non consente di risalire alla fonte originale del documento, nondimeno è solamente grazie ad esso che è possibile accedere almeno in parte ai contenuti del dell'insegnamento di Tommaso Bernardo Gaffi, dal quale il manoscritto è derivato. Di seguito si riporta una descrizione del documento.

carta	<i>Regole per sonare su la parte</i> : contenuti e argomenti trattati
1r	Distinzione di consonanze e dissonanze. Differenza tra consonanze perfette e imperfette. Alcune regole sull'impiego dei diversi tipi di consonanza. Proibizione del «mi contra fa» inteso come intervallo di «quinta falsa». Descrizione della tastiera («ordine della tastatura»): distanze tra i suoni corrispondenti ai tasti.
1v-2r	Elenco dei nomi delle note («corde») musicali: <i>Alamire, Bfami, Csolfaut, Dlasolre, Elami, Ffant, Gsolreut</i> . Descrizione degli intervalli, dai semplici ai composti, fino alla decimanona. Sulle cadenze: «La cadenza è di due tipi, cioè di 5 <sup>a</sup> in giù, e di 4 <sup>a</sup> in su, cioè di due note che calino all'istesso modo».
2v	Quali accompagnamenti dare alla cadenza: «l'essenza della cadenza è che si dia alla prima nota sempre la 3 <sup>a</sup> maggiore». I diversi tipi di cadenza: semplice, composta, replicata e doppia e i rispettivi

<sup>65</sup> I-Rli, Mus. M. 14bis/11. Manoscritto del secolo XVIII, c. 8, 26x19 cm. Altra copia in I-Bc, P.140(8), *Regole per sonare su la parte d'autore ignoto*. È da segnalare che il contenuto del trattato mostra significative somiglianze anche con il manoscritto delle *Regole per accompagnare il basso continuo*, I-Bc, Ms P. 134(4).

<sup>66</sup> Sulle opere teorico-didattiche di Chiti cfr. S. GMEINWIESER, *Girolamo Chiti 1679-1759, Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano*, Regensburg, Bosse, 1968, in particolare il cap. III, *Girolamo Chiti als Theoretiker*, pp. 42-114.

<sup>67</sup> Per alcune informazioni riguardanti le modalità con le quali Chiti collezionava, compilava e redigeva i propri manoscritti teorico-didattici cfr. S. CARCHIOLO, *La prassi esecutiva del basso continuo al clavicembalo nella musica di Arcangelo Corelli alla luce delle Regole per accompagnar sopra la parte della Biblioteca Corsiniana di Roma*, in *Arcangelo 2013, Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli (1653-1713)*, a cura di G. Olivieri e M. Vanscheeuwijck, Lucca, LIM, 2015, pp. 233-266: 233-236.

<sup>68</sup> La notizia che Chiti sia stato allievo di Gaffi è stata recentemente messa in discussione da Morelli, secondo il quale il primo sarebbe stato semplicemente raccomandato dal secondo in occasione del suo primo soggiorno romano (1712-1713). Cfr. A. MORELLI, «Tutte le professioni ed arti nobili hanno la loro istoria». *Girolamo Chiti e la storia come fondamento della pratica musicale*, in *Le note del ricordo. Il codice musicale M13 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma*, a cura di E. Sala, Padova, Nova Charta, 2015, pp. 76-77.

	accompagnamenti: 1. Cadenza semplice 2. Cadenza doppia
3r	3. Cadenza composta 4. Cadenza replicata Sulle «mezze cadenze»: mezza cadenza perfetta e mezza cadenza imperfetta.
3v	Esempio della mezza cadenza perfetta Esempio della mezza cadenza imperfetta. «L'essenza dell'una, e l'altra mezza cadenza è la 6 <sup>a</sup> maggiore con differenza però che alla perfetta si dà la 3 <sup>a</sup> minore et all'imperfetta la 3 <sup>a</sup> maggiore».         Sulle «contro cadenze».
4r	Sulle «contro mezze cadenze»: 1. ascende di tono; 2. ascende di semitono. Esempio delle contro mezze cadenze. Sui toni: 8 sono i toni regolari ai quali si aggiunge il nono tono, detto misto o irregolare.
4v	Sulle cadenze in tutti i toni: tre cadenze ordinarie, principale, di mezzo e regolare, e una cadenza concessa.
5r	Regole varie: - Come accompagnare «note buone e note cattive» <sup>69</sup> - Quali accompagnamenti dare ai tasti bianchi
5v	- Quali accompagnamenti dare ai tasti neri - Cosa si intende per tono proprio di una composizione Altre regole varie: - cadenze in <i>Elami</i> e in <i>Bfabmi</i> - la nota che precede la mezza cadenza vuole la sesta - la nota di grado prima della cadenza vuole 6 <sup>a</sup> e 5 <sup>a</sup>
6r	- la sincopa - le mutazioni <sup>70</sup>
6v	- le indicazioni di tempo e le figure di durata <sup>71</sup>
7r-8r	Sulla solmisazione («da mano di Guido di 20 segni») e sulle scale con mutazioni in tutte le chiavi, per ♭ molle e ♮ quadro. <sup>72</sup> Avvertimento finale sulla lettura delle alterazioni in chiave. <sup>73</sup>

Il contenuto delle *Regole per sonare su la parte* rispecchia essenzialmente quello della maggior parte dei trattati manoscritti di basso continuo compilati tra il secolo XVII e il XVIII, rispetto ai quali si concentra particolarmente sull'esposizione dei movimenti cadenzali, mentre omette indicazioni sulla realizzazione dell'accompagnamento dei principali movimenti del basso. Questo aspetto permette di ipotizzare che il testo sia stato concepito

<sup>69</sup> *Scil.* accentate e non accentate.

<sup>70</sup> È stato possibile identificare in questo e in altri passi successivi del manoscritto citazioni letterali non dichiarate da *Li primi albori musicali* di Lorenzo Penna. Il passo in questione è tratto da L. PENNA, *Li primi albori musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1672, p. 21, cap. VII (*Delle mutazioni per tutte le chiavi*).

<sup>71</sup> Si tratta della sintesi tratta da PENNA, *Li primi albori musicali* cit., pp. 35-40, cap. XIV (*Del tempo*) e cap. XVI (*Delle tripole*).

<sup>72</sup> PENNA, *Li primi albori musicali* cit., pp. 22-25, cap. VII (*Delle mutazioni per tutte le chiavi*).

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 27, cap. VIII (*Delle chiavi con li diesis # e li ♭ molli*).

come un'esposizione destinata a principianti di musica, come lasciano supporre anche le definizioni iniziali.

Tra i secoli XVII e XVIII, nella trattatistica musicale le definizioni relative alle consonanze e dissonanze, e la distinzione delle consonanze in perfette e imperfette, rappresentavano al contempo elementi grammaticali di base per intraprendere tanto lo studio del contrappunto quanto quello del basso continuo. Benché il manoscritto delle *Regole per sonare su la parte* si concentri soprattutto su quest'ultimo, occorre tenere presente che alla fine del secolo XVII, dal punto di vista didattico, contrappunto e basso continuo non erano concepiti come sistemi concorrenti o conflittuali nell'affrontare l'insegnamento musicale. Questa duplice prospettiva di fondo è espressa da Penna ne *Li primi albori musicali*, opera dalla quale, come si è detto, derivano alcuni passi del manoscritto che si sta analizzando:

e chi non sa, che il contrapunto è la teorica della musica, & il suonare l'organo su la parte, è la pratica di essa; dunque prima di questa è necessario, sebbene non *simpliciter*, nondimeno *secundum quid* l'apprender quella.<sup>74</sup>

Tuttavia, nelle *Regole per sonare su la parte* il rapporto di preminenza del contrappunto rispetto al basso continuo appare rovesciato. Solitamente, la struttura dei trattati di musica della fine del secolo XVII prevede una tripartizione in canto figurato (comprendente solmisazione e notazione), contrappunto e accompagnamento, come risulta anche dal piano dell'opera di Penna. Questa organizzazione del contenuto rispecchiava in parte anche il percorso formativo del musicista. Il manoscritto attribuito a Gaffi, che si apre con l'accompagnamento e si chiude con l'esercizio della mano guidoniana, sembra suggerire un *iter* differente che non parte dalla conoscenza del contrappunto come base su cui fondare la pratica del basso continuo, ma muove dal basso continuo verso l'apprendimento del contrappunto. La collocazione delle regole di solmisazione dopo l'esposizione delle cadenze lascia intendere che lo studio del canto figurato e del contrappunto fossero successivi a quelli del basso continuo.

Un altro testo con il quale l'impostazione didattica delle *Regole per sonare su la parte* mostra evidenti punti di contatto è *L'armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini, il trattato di basso continuo più noto in Italia nel secolo XVIII. In entrambi infatti la pratica alla tastiera sembra rappresentare lo strumento pedagogico fondamentale per l'insegnamento della composizione. Secondo Gasparini, memorizzando la posizione delle mani sui tasti, è possibile apprendere più rapidamente a riconoscere le strutture accordali di base dell'accompagnamento al clavicembalo. L'allievo dopo avere individuato la posizione delle note sulla tastiera,

«prenderà poi la pratica, e cognizione di tutti i tasti, e per facilità osservi prima la positura de' tasti naturali, o bianchi, che si chiamano particolarmente di genere diatonico; poi degli accidentali, che sono i negri, e si chiamano di genere cromatico. Si osservi, che questi negri sono disposti a tre, e due fra i quali sono i due bianchi, senza esser tramezzati dal negro; e

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 144-145, *Introduzione al Terzo libro dove appariscono li fondamenti per suonare l'organo sopra la parte.*

così sarà facile pigliarne subito la pratica con la memoria locale.<sup>75</sup>

Il testo di Gasparini prosegue mostrando la costruzione degli accordi a partire dalla posizione della mano sulla tastiera. Un'analoga metodologia è sottesa alla trattazione delle *Regole per sonare su la parte*, nelle quali non a caso subito dopo la definizione degli intervalli si trova un «ordine della tastatura», ossia una descrizione materiale della tastiera. Quest'ultima è intesa in analogia ad una *tabula compositoria*, sulla quale è possibile visualizzare e analizzare tanto la dimensione verticale quanto la tessitura polifonica. L'apprendimento dell'armonia procede di pari passo con l'apprendimento della tastiera, e le strutture accordali vengono assimilate mediante la posizione della mano sui tasti. Questo approccio didattico è posto da Gasparini in alternativa a quello fondata sullo studio preliminare degli intervalli e delle loro combinazioni. Nell'*Introduzione* a *L'armonico pratico al cimbalo* l'autore infatti scrive:

È ben vero che per divenire vero e pratico organista è necessario far un particolare studio d'intavolatura [...]; avere scuola da buoni, ed eruditi maestri; e finalmente per accompagnare non solo è necessario il possesso di tutte le buone regole del contrapunto, ma un buon gusto, naturalezza, e franchezza di conoscer all'improvviso la qualità della composizione.<sup>76</sup>

Per chi poi vorrà alla prima, senza altro studio di intavolatura, o di contrapunto imparar di accompagnare, ho procurato di stender una maniera facile fin dalla prima cognizione dei tasti, col modo di formar le consonanze, portar delle mani, &c.<sup>77</sup>

In questa duplice opzione è adombrato un mutamento fondamentale che assumerà progressivamente sempre maggiore importanza nell'insegnamento della composizione durante il secolo XVIII: la priorità del metodo basato sull'esercizio del basso continuo, inteso come un «comporre alla tastiera»,<sup>78</sup> rispetto allo studio preliminare del contrappunto. Questo cambiamento è chiaramente osservabile attraverso i manoscritti teorico-didattici di Andrea Basili e rappresenta un dato fondamentale per comprendere la genesi della *Musica universale*.

## 5. Giuseppe Ottavio Pitoni teorico e didatta della musica

Come si è già accennato, un esame del metodo didattico adottato da Giuseppe Ottavio Pitoni non può prescindere dall'analisi congiunta di due opere, concepite e redatte dal maestro reatino a partire dalla fine del secolo XVII: la *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* e l'incompiuta *Guida armonica* o *Opera de' movimenti*. Dalla loro comparazione è possibile enucleare infatti la peculiare concezione del rapporto tra storia e teoria musicale che sta alla

---

<sup>75</sup> Cfr. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., p. 10. Il riferimento alla mnemotecnica colloca la metodologia didattica gaspariniana del basso continuo nell'alveo della tradizione didattica fondata sull'apprendimento di schemi e modelli da utilizzare nella composizione e nell'esecuzione estemporanea. Su questo manuale di basso continuo cfr. L. F. TAGLIAVINI, *L'armonico pratico al cimbalo. Lettura critica*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)* cit., pp. 133-155.

<sup>76</sup> GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., p. 6.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>78</sup> Il parallelo tra la composizione e la realizzazione del basso continuo si trova esplicitato da Gasparini: «l'accompagnare è un comporre all'improvviso». Cfr. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., p. 59.

base dell'insegnamento di Pitoni. Nella sezione seguente verrà invece analizzato un breve manoscritto riconducibile alla scuola del maestro reatino.

Alla stesura della *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, Pitoni aveva atteso fino ai primi decenni del secolo XVIII, raccogliendo in essa «le notizie de' maestri di cappella più rinomati dentro e fuori di Roma, ricercandone da molte parti d'Italia e fuori d'Italia le circostanziali più necessarie e particolari di tutte sorte di professori più celebri e degni di fede, con inserirvi l'opere da loro stampate e manuscritte, pratiche e teoriche».<sup>79</sup> La prospettiva che guida Pitoni nella compilazione della *Notitia* integra essenzialmente due aspetti che Agostino Ziino ha identificato da un lato con un orientamento «storicistico» *ante litteram* e dall'altro con una «concezione sostanzialmente “evoluzionistica” della musica».<sup>80</sup> Secondo il maestro reatino infatti le figure dei singoli compositori devono essere comprese innanzitutto a partire dal contesto storico-culturale nel quale hanno operato. In seconda istanza, attraverso l'analisi dei diversi aspetti tecnico-stilistici che contraddistinguono la produzione musicale nel corso dei secoli è possibile evidenziare un progressivo perfezionamento dell'arte contrappuntistica. La capacità di innovazione che viene riconosciuta da Pitoni ad alcuni eminenti compositori non si presenta tuttavia come rottura e discontinuità rispetto al passato. Al contrario, solo mediante una perizia tecnica formata attraverso lo studio assiduo del contrappunto osservato, che fa capo al magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina, è possibile raggiungere i requisiti per esercitare la professione musicale ai più alti livelli. Infatti, secondo Pitoni, Palestrina

creò da sé, mosso dal proprio gusto e dettame di natura, uno stile di modulazione così vago, così artificioso, così facile, così armonioso e così confacevole, tanto al musico quanto all'idiota, che fu gran maestro dell'arte musicale, che fondò da se stesso una scola, la più nobile e più erudita che fosse stata quanto a' suoi tempi quanto ancora a' tempi d'oggi e d'avvenire.<sup>81</sup>

Palestrina rappresenta l'archetipo del compositore che unisce la padronanza dell'elemento tecnico alla capacità di innovazione, tanto da divenire il modello metastorico dell'arte musicale stessa così come è incarnata dalla scuola romana. In questo senso, di là dell'enorme valore documentario della *Notitia*, questa non può essere dunque ridotta ad una mera raccolta di informazioni bio-bibliografiche. L'indagine storiografica svolta dal maestro reatino è finalizzata a tracciare le linee di una storia della musica polifonica come percorso che trova il suo compimento ideale nella scuola romana, al cui fondamento è posta la figura del «gran maestro dell'arte musicale», Giovanni Pierluigi da Palestrina, e che da lui discende, attraverso altre figure di eminenti compositori come Giovanni Maria Nanino, Orazio Benevoli e Francesco Foggia, fino ad arrivare, implicitamente, a Pitoni stesso. Il recupero

<sup>79</sup> CHITI, *Ristretto della vita e delle opere del molto eccellente sig. Giuseppe Ottavio Pitoni* cit., p. 355-356.

<sup>80</sup> A. ZIINO, *Istanze estetiche e coscienza storica nella Notitia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in Istituto italiano per la storia della musica, *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di G. Stella, S. Rufina di Cittaducale, Grafiche Nobili Sud, 2009, pp. 9-23.

<sup>81</sup> PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di Musica* cit., pp. 127-128. L'idea che la grandezza del Palestrina fosse da associare alle innovazioni stilistiche da lui apportate ai limiti troppo angusti imposti dai precetti contrappuntistici si ritrova anche nella lettera di A. Basili a G. B. Martini del 6 giugno 1749: «Gran mente del Palestina! [...] Seppe ben egli dilatare l'arte del contrapunto, ed aborre i pregiudizi delle prime bricche grammaticali». Cfr. I-Bc, I.017.110, SCHN 0472.

della tradizione musicale non si identifica quindi con l'imitazione di un modello ma si configura come riappropriazione di quanto in essa è capace di rappresentare un punto di riferimento sovratemporale per la teoria e la pratica musicale. Questa concezione sottesa all'immagine della storia della musica contenuta nella *Notitia*, secondo cui non si dà progresso nell'arte musicale se non attraverso un saldo radicamento nella memoria del passato, ha come controparte, in sede teorica, il progetto dell'incompiuta *Guida armonica o Opera de' movimenti*.<sup>82</sup>

Alla realizzazione di questa monumentale impresa teorica Pitoni si dedicò instancabilmente fino alla morte, lasciando, oltre all'unico volume pubblicato,

trenta e passa libri in foglio scritti a colonnetta, dove il medesimo per quasi trent'anni aveva manoscritto, speculato e fatigato di proprio pugno originale [...], avendo Pitoni ivi distinto tutta sorte di stili e movimenti di contrapunto, da una nota all'altra, da consonanza a consonanza, da consonanza a dissonanza *et vice versa*, opera molto considerabile e rara, con il testo di tutti li modi possibili praticati da autori antichi e moderni nel contrapuntare le note, fatto il tutto con chiarezza, distinzione, riprova; libro tutto assieme teorico, pratico, degnissimo di stampa e non di stare occulto, ma qual sole splendente comparire a dar la vera luce al mondo musicale.<sup>83</sup>

La complessità e la mole della *Guida armonica* hanno portato a differenti interpretazioni della sua genesi e del suo significato. Essa è può essere vista come un trattato di composizione, come una teoria generale degli stili musicali, come un manuale di analisi musicale o come una raccolta enciclopedica di esempi musicali. Tutti questi aspetti concorrono insieme a dare forma all'unicità di quest'opera. In generale si può affermare che l'intento del maestro reatino non era quello di compilare un trattato di contrappunto che si collocasse a fianco dei moltissimi compendi e manuali che già circolavano a stampa o in forma manoscritta. In questo senso, la *Guida armonica* non fu concepita innanzitutto con finalità didattiche, ma come vasto trattato enciclopedico nel quale il tema della composizione musicale è affrontato attraverso un orientamento che integra al contempo l'approccio analitico e la prospettiva storica.<sup>84</sup> L'organizzazione complessiva dell'opera è strutturata in base ad un

<sup>82</sup> L'opera consta di 22 volumi manoscritti e di altri 19 volumi di appunti e schemi preparatorii, attualmente custoditi nell'archivio della Cappella Giulia (BAV, C.G. I/4-44), insieme ad un tomo dato alle stampe nei primi anni del secolo XVIII, il cui unico esemplare è conservato al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (I-Bc, K.47). In merito alla *Guida Armonica* cfr. S. GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni, Thematisches Werkeverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976; S. DURANTE, *La Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni: un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale, Fusignano 4-7 settembre 1980, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-326; F. LUISI, *Introduzione a Giuseppe Ottavio Pitoni, Guida Armonica, Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, ed. anastatica a cura di F. Luisi, Lucca, LIM, 1989, pp. VII-XII; S. GMEINWIESER, *Die «Guida Armonica» von Giuseppe Ottavio Pitoni. Eine historisch-kritische Kompositionslehre in Beispielen, Artes Liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, a cura di M. Dobberstein, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 245-281; F. GRAMPP, «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza». Osservazioni sulla *Guida Armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni, «Polifonie», II/3, 2002, pp. 205-227; A. CARIDEO, *La Guida Armonica di G. O. Pitoni, testimone «informato» nel passaggio tra «lo stile degli antichi» e «gli stili dei moderni e dei modernissimi»*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo* cit., pp. 71-78.

<sup>83</sup> CHITI, *Ristretto della vita e delle opere del molto eccellente sig. Giuseppe Ottavio Pitoni* cit., p. 354.

<sup>84</sup> In una annotazione autografa Pitoni descrive la *Guida armonica* come un'opera nella quale «si contiene la pratica universale della Musica di tutto quello che può accadere per un movimento dalla consonanza ad un'altra consonanza, divisa in sei stili, opera unica di somma fatica, e di sommo studio». Il passo è citato in S.

criterio combinatorio, che l'autore applica meticolosamente perseguendo l'obiettivo di studiare tutte le possibili progressioni intervallari che possono congiungere due linee contrappuntistiche, considerando come punti di partenza tutti gli intervalli compresi tra l'unisono e la vigesima seconda.<sup>85</sup> Come osservato da Grampp,

Con questo approccio, il fenomeno della progressione melodica della voci viene osservato da una prospettiva "microscopica" e, caso per caso, dedotto unicamente dall'intervallo e senza considerarlo nel suo contesto armonico e ritmico. Sotto questo particolare aspetto, la concezione di Pitoni non corrisponde né ai trattati di composizione delle generazioni precedenti né alla pratica contemporanea di condurre intere relazioni armoniche su un basso continuo.<sup>86</sup>

La novità di questo inedito percorso musicologico trova la sua giustificazione nel proposito fondamentale che orienta la sua ricerca: Pitoni va alla ricerca di un sistema concettuale unitario che sia in grado di contestualizzare storicamente le tecniche e i procedimenti compositivi di qualsiasi periodo storico e che pertanto sia in grado di fornire allo studioso le chiavi interpretative per orientarsi nel contesto stilistico musicale in continua evoluzione del secolo XVIII. Come afferma Luisi, la *Guida armonica*

rappresenta la più ampia trattazione conosciuta sulla teoria degli stili musicali, esaminati alla luce di un'abbondantissima esemplificazione di frammenti musicali, citazioni e riferimenti a opere teoriche così come alle consuetudini della prassi esecutiva, il tutto naturalmente calato nell'analisi musicale e unito al commento delle diverse tecniche compositive.<sup>87</sup>

L'impianto dell'opera, pur nella sua portata innovativa, rimane complessivamente ancorato alla tradizione dell'argomentazione *per exempla*. Tutti i possibili movimenti da un intervallo di partenza ad uno di arrivo sono esposti e delucidati mediante esempi ripresi dalla musica pratica, dalla trattatistica musicale o composti appositamente dall'autore. Il metodo espositivo impiegato da Pitoni è dunque quello classico dell'*exemplum* inteso sia come strategia discorsiva basata sul principio di autorità, sia come strumento didattico volto ad illustrare praticamente il rapporto dialettico tra regola e caso nel processo compositivo. I brani citati sono tratti non solo dai grandi autori della polifonia rinascimentale, ma anche da opere di musicisti contemporanei, e coprono tutti gli stili musicali in uso tra la fine del secolo XV e la prima metà del XVIII. Il maestro reatino intendeva procedere ad una rilettura complessiva della storia musicale a partire dall'analisi dei mutamenti stilistici e delle tecniche compositive, al fine di dimostrare una linea di continuità ininterrotta in grado di

---

GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni reatino - Rappresentante della musica romana nel contesto europeo*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo* cit., p. 39.

<sup>85</sup> Ciascuno dei ventidue volumi è dedicato ad un singolo intervallo. Il primo volume, il solo edito durante la vita di Pitoni, tratta interamente dell'unisono e dei diversi modi attraverso cui da questo due voci possono procedere a tutti gli altri intervalli, dalla seconda fino alla vigesima seconda.

<sup>86</sup> GRAMPP, «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza». *Osservazioni sulla Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni* cit., p. 208.

<sup>87</sup> LUISI, *Introduzione* a G. O. PITONI, *Guida Armonica* cit., p. VIII.

connettere la prassi compositiva moderna con quella dell'antica scuola romana, assunta come modello per tutte le altre tradizioni musicali.

La concezione della teoria musicale espressa nelle pagine della *Guida armonica* se da un lato riconosce che il processo evolutivo nelle tecniche compositive deve essere esaminato a partire dalle caratteristiche proprie di ciascuno stile musicale, dall'alto cerca di ridurre le differenze mediante il riferimento a precetti e norme che, per quanto mutate nel corso del tempo, trovano il loro comune fondamento nei precetti del contrappunto osservato. In questo senso per Pitoni lo stile antico non è inteso come un momento della storia musicale accanto agli altri, ma conserva rispetto alla formazione e alla pratica musicale di ogni tempo un valore assoluto.

A partire dalla comparazione tra il criterio storiografico che fa da sfondo alla *Notitia* e quello tecnico-stilistico che funge da filo conduttore della *Guida armonica* è possibile dunque individuare alcuni elementi caratteristici della concezione pedagogico-musicale di Pitoni: centralità del contrappunto come strumento didattico privilegiato; il valore assegnato all'aspetto creativo e innovativo, inteso come capacità di ampliamento della portata dei principii compositivi, anche se sempre in stretta relazione con le regole fondamentali del contrappunto; lo studio degli autori antichi come strumento per acquisire una fondata competenza nell'arte musicale.

## 6. Le aggiunte di Pitoni alle *Regole di contrappunto* di Giulio Belli

Oltre all'*Opera de' movimenti* e alla *Notitia*, gli studi musicologici riferiscono altre due testimonianze manoscritte riconducibili all'attività di insegnamento del maestro reatino, e più in generale al suo instancabile lavoro di documentazione: le *Regole di contrappunto* e le *Aggiunte alle regole di contrappunto di Giulio Belli*.<sup>88</sup> Tuttavia occorre sottolineare che, benché questi due testi siano spesso considerati e citati come opere distinte, il loro contenuto è identico. Le *Regole di contrappunto del Pitoni* conservate nel Fondo Chiti della Biblioteca Corsiniana,<sup>89</sup> non sono altro che la copia di una raccolta di tre manoscritti conservati nel Museo e Biblioteca della musica di Bologna, B.28 (olim cod. 072): *Regole di contrappunto di Giulio Belli*, *Aggiunta alle regole di contrappunto di Giulio Belli*, *Regole di contrappunto di autore anonimo*. Questi ultimi, indicati complessivamente come «originale del sig. Ottavio Pitoni di regole di contrappunto»,<sup>90</sup> erano stati inviati in consultazione a padre Martini da Girolamo Chiti nel maggio del 1747.<sup>91</sup> Come si evince dal carteggio tra i due maestri di cappella, e da una nota apposta da Chiti stesso sul manoscritto delle *Regole di contrappunto del Pitoni*,<sup>92</sup> il

<sup>88</sup> Cfr. M. GOZZI, *Giuseppe Ottavio Pitoni e le sue Messe a otto voci*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni, Messe a otto voci, Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta*, ed. critica a cura di R. Gianotti, Lucca, LIM, 2015, p. XIII; R. ZANETTI, *La musica italiana nel Settecento*, III, Busto Arsizio, Bramante, 1978, p. 1549.

<sup>89</sup> I-Rli, Ms. P. 18, manoscritto del secolo XVIII, composto da 16 carte, 29x20 cm.

<sup>90</sup> Cfr. lettera di G. B. Martini a G. Chiti del 25 gennaio 1747, I-Bc, I.011069, SCHN 1282. La lettera è integralmente trascritta in *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., pp. 174-176, n. 70. Chiti era entrato in possesso del manoscritto, redatto nel 1743, tramite gli eredi di Pitoni.

<sup>91</sup> Cfr. lettera di G. Chiti a G. B. Martini (s.d.), I-Bc, I.012023, SCHN 1400. La lettera è integralmente trascritta in *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., pp. 404-407, n. 183.

<sup>92</sup> Da quanto scrive Chiti, egli era entrato in possesso del manoscritto, redatto nel 1743, «ex dono ab heredibus Pitoni».



Francescano aveva trattenuto presso di sé l'originale, contenente alcune carte autografe di maestro reatino, restituendo al corrispondente una copia.

Come si è detto il codice B.28 inviato da Chiti a padre Martini si compone di tre manoscritti. Si tratta dunque un testo composito, che presenta attualmente alcune discontinuità nell'ordine dei fascicoli, tali da renderne difficoltosa la lettura.<sup>93</sup> Al suo interno possono essere individuate almeno tre diverse mani, in base alle quali è possibile suddividere il codice in altrettante sezioni: la prima, attribuita a Giulio Belli; la seconda, di Giuseppe Ottavio Pitoni; e una terza grafia non identificata, differente dalle due precedenti. Ciascuna della tre sezioni ha come oggetto la trattazione del contrappunto, affrontata in modo sintetico e con un taglio di carattere normativo. Complessivamente il contenuto sembra dipendere o derivare da quello del primo manoscritto, le *Regole di contrappunto* di Belli, un compendio dei principii della scrittura contrappuntistica compilato alla fine del secolo XVII,<sup>94</sup> anche se, rispetto agli altri due, si evidenziano alcune differenze significative nelle modalità di presentazione e negli argomenti trattati. L'ultimo possessore del manoscritto, prestando fede alle informazioni di Girolamo Chiti, fu Pitoni stesso, al quale si deve probabilmente anche la responsabilità della struttura finale del documento. Nonostante la complessità ed eterogeneità del codice B.28, esso rappresenta nondimeno un'importante testimonianza del materiale didattico raccolto e probabilmente utilizzato dal maestro reatino per le sue lezioni di composizione.

Il primo dei tre manoscritti si apre con un'esposizione degli elementi di base: la definizione del contrappunto, dalla quale si intuisce tra le righe la tradizionale suddivisione

---

<sup>93</sup> Nell'etichetta apposta da Gaspari, il contenuto del codice B.28 risulta così suddiviso: «N. 1: Regole di contrappunto di Giulio Belli (autografo); N. 2: Copia fatta da Giuseppe Ottavio Pitoni delle ultime tre carte del suddetto autografo, e sue proprie aggiunte alle medesime regole di Giulio Belli [...]; N. 3: Regole di contrappunto d'autore anonimo». Nella scheda redatta per il catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, Gaspari fornisce inoltre alcune ipotesi sulla genesi del manoscritto B.28: «Giuseppe Ottavio Pitoni trascrisse di proprio pugno le ultime tre carte, ed aggiunse certe ulteriori regole di composizione in seguito all'operetta del Belli ch'era da lui posseduta. Nel Liceo trovansi altre due copie manoscritte di queste Regole di contrappunto del Belli. Ma entrambe furono copiate negligenemente, omessivi qua e là della parole, e con altre sconcezze. Una di dette copie è del 1600, l'altra assai più recente non fu trascritta che per metà. Dieci carte comprende l'autografo di Giulio Belli, e in tredici carte contengono le aggiunte Regole di Giuseppe Ottavio Pitoni, non che la copia fatta dei tre ultimi fogli dell'antico ms. del Belli». Cfr. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna* cit. I, pp. 294-295. La copia ulteriore delle Regole di Belli alla quale fa riferimento GASPARI è conservata nel manoscritto B.29 (olim Cod. 114: 2, 3).

<sup>94</sup> Per una analisi del manoscritto delle *Regole* di Belli cfr. M. GABBRIELLI, *Le Regole di contrappunto di Giulio Belli*, relazione tenuta nell'ambito del XXIII Convegno annuale della SIdM, Como, Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi», 21-23 ottobre 2016. Secondo GABBRIELLI «questo scritto non vuole essere una trattazione sistematica sul contrappunto; piuttosto si presenta come una serie di appunti, divisi in brevi capitoli, che si incentrano su determinati aspetti: chiavi, alterazioni, cadenze, analisi dei vari intervalli, combinazioni possibili, condotta delle parti, ognuno dei quali corredato da vari esempi. Una parte è poi dedicata all'osservazione di aspetti notazionali e proporzionali (modo, tempo, prolazione, emiolia) con le varie tipologie. L'aspetto pratico delle *Regole di contrappunto* di Belli si spiega con il suo magistero di maestro di cappella in varie città del Nord (fra le altre, Ferrara, Venezia e Padova) e del centro Italia (Osimo, Assisi), incarico che comportava anche l'attività didattica, come dichiarato dallo stesso Belli in più circostanze (lettere e prefazioni di sue raccolte a stampa). Il suo insegnamento si rivolgeva ai *pueri* di alcuni seminari ma anche ad alcuni musicisti esterni». Per una biografia aggiornata di Belli si rimanda a M. GABBRIELLI, *Giulio Belli. Cenni sulla vita e sulle opere. Nuovi contributi*, in, *Barocco padano e musicisti francescani. L'apporto dei Maestri Conventuali*, Atti del XVI Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Padova, 1-3 luglio 2013, Padova, Centro Studi Antoniani, 2014, pp. 109-140.

in specie;<sup>95</sup> alcune nozioni di grammatica musicale (notazione, chiavi e figure di durata); la classificazione degli intervalli in semplici e composti; e la distinzione tra intervalli consonanti (perfetti e imperfetti) e dissonanti, analizzati singolarmente con l'ausilio dei relativi esempi. Seguono una serie precetti propedeutici alla composizione, nella forma di prescrizioni assai comuni nella didattica del contrappunto,<sup>96</sup> che culminano con le quattro regole auree riguardanti il moto reciproco delle parti:

Dalle perfette alle perfette che una parte ascenda et l'altra discenda ovvero una sta e l'altra si muova. Dalle perfette alle imperfette come si vuole. Dalle imperfette alle perfette con il semituono, che una parte ascenda e l'altra discenda ovvero una stia e l'altra si mova. Dalle imperfette all'imperfette come si vuole.<sup>97</sup>

Dopo questa sezione di carattere introduttivo, il testo attribuito al Belli affronta in primo luogo la composizione a due parti nota contro nota, utilizzando un tipo di approccio combinatorio analogo a quello che sta alla base dell'incompiuto progetto della *Guida armonica* di Pitoni. Questa trattazione analitica prevede l'esposizione di tutti i possibili modi per passare da un intervallo dato ad un altro rispettando le quattro regole fondamentali del moto delle parti. La regola segue il medesimo schema per tutti gli intervalli consonanti: «Quando vorrai passare da [intervallo] per andare a [intervallo] fa così», seguita da un esempio.<sup>98</sup> Vengono poi illustrate alcune semplici formule cadenzali, con le quali si chiude la sezione sulla prima specie a due voci. Segue una breve esposizione del contrappunto diminuito a due parti. Una dettagliata spiegazione relativa al trattamento delle dissonanze, nella quale è interessante notare l'uso della numerica tipica del basso continuo per indicare il punto di percussione e quello di risoluzione del ritardo sulle note del canto, conclude questa prima parte del manoscritto B.28.<sup>99</sup>

Le cosiddette *Aggiunte alle regole di contrappunto di Giulio Belli*, scritte nella grafia di Pitoni, sono inserite di seguito alle precedenti e in evidente continuità con esse. Si tratta di una raccolta di integrazioni al testo di Belli, seguite da alcuni appunti tratti dalle pagine

---

<sup>95</sup> «Contrapunto è quel concerto di sopra d'un soggetto il quale abbia in se diversi punti e diverse modulationi ordinate per intervalli armonici accomodati alla cantilena. [...] In contrapunto si trova di doi sorti, cioè semplice e diminutivo. Il semplice è quello che ha composte le modulationi di note eguali. Il diminutivo è quello che ha composte le modulationi secondo le misure del suo tempo» (I-Bc, Ms. B.28, c. 2r).

<sup>96</sup> Per esempio: «Non dare due perfette simili in diverse righe, o spazi, ma ne darai una in alto l'altra in basso. Non darai perfette di botta, ascendendo ovvero descendendo, ma si può dare una *gradatim*, l'altra per salto. La bellezza nel contrapunto consiste nell'ascendere mentre il soggetto ascende il contrapunto deve descendere. Delle imperfette ne darai quante ti piace una dopo l'altra. Nota che nissun contrapunto deve cominciare se non per consonanza perfetta, però questa regola è arbitraria, perché si puol cominciare per qual consonanza si puote, purché sia maggiore, ma sempre finire per consonanza perfetta, talché il principio è arbitrario, et il finire necessario. Nota che non si può fare quinta di mi contro fa ne di fa contro mi, ma se bene si comporterà in questo modo per l'eccellenza delli semituoni uno ascendendo e l'altro descendendo e venir alla terza» (I-Bc, Ms. B.28, c. 4r).

<sup>97</sup> *Ibid.*, c. 4v.

<sup>98</sup> *Ibid.*, c. 5r.

<sup>99</sup> Alla medesima mano vanno però ascritte anche le cc. 22r-25v, nelle quali viene sviluppata una più ampia trattazione dei moti reciproci delle parti e dei modi per passare da un intervallo all'altro.

conclusive del medesimo scritto.<sup>100</sup> È ipotizzabile che il maestro reatino avesse in proposito di redigere un proprio compendio di regole di contrappunto a partire da quello di Belli, oppure che stesse raccogliendo e ordinando materiali in vista dell'*Opera dei movimenti*. Dato il taglio didattico di entrambi i testi, è probabile che il manoscritto, considerato nel suo complesso, fosse destinato ad essere utilizzato come un compendio ad uso degli allievi di Pitoni. In ogni caso, non è possibile stabilire con certezza se queste *Aggiunte* siano da ascrivere interamente a Pitoni, o se si tratti della copia di una parte dell'autografo di Belli andata poi dispersa. È altamente probabile che il maestro reatino abbia compilato di proprio pugno questa parte del manoscritto con l'intenzione di completare l'autografo di Belli e di chiarirne alcuni aspetti, come risulta dalla presenza di alcune ridondanze contenutistiche.

Pitoni interviene sul testo proseguendone la trattazione senza apparente soluzione di continuità, dimostrando così di accogliere i presupposti e l'impostazione di fondo di quanto già esposto e conservandone coerentemente il taglio precettistico. Ad essere affrontato in primo luogo è il modo di dare inizio ad una composizione a due o più voci. Per prima cosa viene prescritta la necessità di stabilire con esattezza l'ambito modale del brano, seguita da alcuni suggerimenti sulle diverse opzioni sulle altezze con cui iniziare un brano polifonico:

Necessaria cosa è che innanzi si cominci qualsivoglia componimento sia a due o a più voci deve prima immaginarsi di qual Tuono s'ha da fare detto componimento, e immaginato che sarà detto Tuono, si darà principio alla cantilena, o per fuga, o per imitatione, o per movimento contrario, come si dimostrerà nell'infrascritti esempi.<sup>101</sup>

Una breve definizione della fuga viene inserita immediatamente dopo, insieme a quella di imitazione dalla quale viene distinta. Entrambi i procedimenti contrappuntistici sono accompagnati da *incipit* esemplificativi.

La fuga è quella che precede il conseguente con il principale per l'istessi gradi, et intervalli, e si fa per quinta e per ottava come qui sotto. [...]  
Imitatione è quella che si trova tra due, o più parti delle quali il conseguente imita il principale, e procede per l'istessi gradi, non per li medesimi intervalli.<sup>102</sup>

Il manoscritto di Pitoni procede con una succinta trattazione riguardante la notazione mensurale, alla quale segue l'esposizione della tecnica del contrappunto doppio:

Regola di una certa compositione che si chiama contrapunto doppio, quale ingegniosamente si compone di modo che mutando le sue parti cioè l'acuta nel grave e 'l grave nell'acuto con l'istesso intervallo, s'ode diverso ogn'uno di quello che prima si sentiva, et è di tre sorti cioè un contrapunto all'unisono overo alla ottava e sue composte

---

<sup>100</sup> La nota di Gaspari sulla carta di guardia del manoscritto B.28 descrive il testo di Pitoni in questi termini: «Copia fatta da Giuseppe Ottavio Pitoni delle ultime tre carte del suddetto autografo del Belli, e sue proprie aggiunte alle medesime Regole di Giulio Belli». Le *Aggiunte alle Regole di contrapunto di Giulio Belli* si trovano alle cc. 11r-16r e 18r-20r.

<sup>101</sup> I-Bc, Ms. B.28, c. 11r.

<sup>102</sup> *Ibid.*

contrapunto alla quinta e contrapunto alla decima e chi vuol fare un de due primi contrapunti bisogna principiar d'una consonanza, se bene con lo studio si trova che si può anco usare quella consonanza come negl'esempi si vedrà.<sup>103</sup>

Tre sono le tipologie di contrappunto rovesciabile prese in considerazione, all'ottava, alla quinta o duodecima e alla decima, per ciascuna delle quali viene fornito un esempio su tre pentagrammi, nel quale alla parte scritta al centro si sovrappongono due linee identiche trasposte in base all'intervallo di inversione.

L'ultimo argomento affrontato dal manoscritto di Pitoni riguarda la tecnica dell'imitazione canonica:

Modo di far canoni a due voci, che uno sia alla quinta l'altra ottava quale si chiama contrapunto misto di fuga e d'imitatione nel quale s'osservarà non fare sesta o sincopa in cui sia nascosta la settima, che avremo una replica nella quale il conseguente del principale diventerà guida e la guida ritornerà conseguente.<sup>104</sup>

La composizione di canoni rappresentava uno degli esercizi di grado più elevato nel percorso di apprendimento della composizione, poiché richiedeva la capacità di mettere in pratica tutti gli aspetti della tecnica contrappuntistica.

La terza sezione del codice B.28 contiene un testo anonimo, scritto da una mano che differisce sia da quella di Pitoni che da quella del primo manoscritto. Il titolo recita semplicemente: *Regole di contrapunto*. Si tratta verosimilmente della bella copia di un testo preesistente, incompleta in alcune sue parti.<sup>105</sup> Secondo quando scrive Gaspari questa non sarebbe altro che un tentativo malriuscito di compendiare e sistematizzare il testo di Giulio Belli contenuto nelle pagine precedenti, omettendone alcune parti. In realtà le analogie con le *Regole* di Belli sono da ricondurre all'impiego di formule e definizioni molto comuni nella didattica del contrappunto, mentre nella sostanza l'anonimo autore si discosta in molti punti dall'impostazione complessiva della trattazione di Belli.

Dopo una definizione preliminare del contrappunto, l'esposizione della materia si sviluppa attraverso una serie di domande e risposte, nella forma tipica del dialogo catechetico, accompagnate da esempi musicali:

Il contrapunto è arte di proferire, et intendere le consonantie sopra il canto fermo, overo figurato con misura di tempo.

Perché si dice contrapunto? Perché li antichi solevano segnare le consonantie con punti, come segno più facile a farsi. Li quali punti son detti da moderni note contra note.

Con che si fa il contrapunto? Con consonantie, overo mistura di voci alte, et basse, le quali delectano all'orechie.<sup>106</sup>

Segue, come di consueto, la definizione delle consonanze, distinte in perfette ed imperfette, e delle dissonanze, con alcuni brevi cenni sulla loro preparazione e risoluzione. Tutti gli

---

<sup>103</sup> I-Bc, Ms. B.28, c. 13r.

<sup>104</sup> I-Bc, Ms. B.28, c. 15r.

<sup>105</sup> Alcuni degli esempi musicali per i quali erano stati predisposti i pentagrammi non sono mai stati completati.

<sup>106</sup> I-Bc, Ms. B.28, c. 30r.

esempi riportati nel manoscritto sono a due voci. A differenza delle sezioni di Belli e Pitoni, è interessante osservare una particolarità impiegata dall'anonimo autore. Le voci sono scritte su un solo pentagramma, all'inizio del quale sono indicate una chiave di Fa sul secondo rigo e una di Do sul quarto. Il *cantus firmus*, che compare sempre nella parte inferiore, è scritto in notazione quadrata mentre il contrappunto, riportato nella parte superiore, è in notazione tonda. Questa scelta è da ascrivere non solo alla volontà di rendere più semplice la lettura degli esempi musicali, ma anche all'obiettivo didattico fondamentale del trattato, quello di formare l'aspirante musicista nell'arte del *cantare super librum*. È significativo a questo proposito che non venga mai utilizzato il termine «compositore» per indicare il musicista, ma quello di «contrapuntante».<sup>107</sup> Gli esempi successivi basati su sequenze regolari di intervalli confermano ulteriormente che l'argomento del manoscritto è in primo luogo l'esercizio del contrappunto alla mente e non di quello scritto o «alla cartella». Il percorso didattico delineato non si discosta molto da quello previsto per quest'ultimo, essendo strutturato similmente in esercizi suddivisi per specie contrappuntistiche:

Et acciocché più con miglior animo entri al navigare con il contrapunto sopra questi canti, *sen* notole è di necessario che prima sappiate quante sono le varietà del contrapunto. Le varietà del contrapunto dunque sono infinite, ma le primitive ovvero prime sono tre. Quali sono? La prima è quella che si dice andar sciolta. La seconda è quella che si dice sincopa, la quale è quella che toglie mezzo dell'una, et mezzo dell'altra e tutte di consonantie. La terza è quella, che si domanda legamento, come di sopra abbiám detto, che vi mescola una buona et una trista.<sup>108</sup>

Caratteristica dell'apprendimento del contrappunto improvvisato è inoltre la memorizzazione di formule e figure stereotipate da impiegare sui diversi moti intervallari del *cantus firmus*. L'autore li definisce passaggi

vaghi, artificiosi, è moderni, delli quali, avendone piena la memoria, potrà l'uomo più facilmente venire alla cognizione, et pratica del contrapunto, et con brevità di tempo dirlo improvvisamente, senza la quale strada è per impossibile venire al fine senza longo tempo, e grandissima fatica».<sup>109</sup>

Alla fine del trattato, dopo una breve esposizione della teoria modale, l'autore ne riporta trentanove, utilizzando come base canti fermi basati su sequenze di intervalli, precedentemente definiti nella sezione intitolata «Modo regolare da procedere sopra il canto fermo il quale procede in quattro modi», che altro non sono se non i primi esercizi elementari utilizzati per apprendere il solfeggio:

<sup>107</sup> Il termine «contrapuntante», che nel manoscritto ha tre occorrenze (cc. 31<sup>v</sup>, 32<sup>r</sup>, 33<sup>v</sup>), è scarsamente attestato nella trattatistica musicale in lingua italiana, mentre compare spesso in quella spagnola dei secoli XVII e XVIII (Cfr. P. CERONE, *El Melopeo y Maestro, Tractado de musica theorica y pratica*, Napoli, Gargano e Nucci, 1613, e P. NASSARRE, *Escuela Musica*, II, Saragozza, por los Herederos de Manuel Roman, 1723), con il significato di «cantare in contrappunto».

<sup>108</sup> I-Bc, Ms. B.28, c. 33<sup>r</sup>.

<sup>109</sup> *Ibid.*, c. 34<sup>v-r</sup>.

Quali sono li quattro modi?

Il primo si dirà ascendere et descendere gradato.

Il secondo modo si dirà ascendere et descendere per terza disgiunta.

Il terzo modo si dirà ascendere et descendere per salto di quarta disgiunta.

Il quarto modo si dirà ascendere per quinta propinqua disgiunta.

E finalmente troverai più volte stare in una riga o spatio più note.<sup>110</sup>

Alla luce delle considerazioni svolte, il manoscritto B.28 testimonia uno stretto legame tra l'attività didattica svolta da Giuseppe Ottavio Pitoni e la tradizione dell'insegnamento del contrappunto vocale propria del secolo XVII. In un momento nel quale lo stile osservato di ascendenza romana era attraversato da significativi mutamenti, il maestro reatino sembra voler sottolineare la necessità di non abbandonare il solco tracciato della musica polifonica rinascimentale come base per apprendere la composizione. Come già nella *Guida armonica* e nella *Notitia*, il contrappunto si configura come un elemento di spessore teoretico, quasi astorico, imprescindibile per la formazione del musicista.

A partire dal tentativo di integrare gli elementi della formazione musicale ricevuta a Roma sotto la guida di Tommaso Bernardo Gaffi e Giuseppe Ottavio Pitoni, Andrea Basili svilupperà un proprio metodo di insegnamento che, come si dirà, andrà modificando e aggiornando nel corso della sua attività didattica durata quasi mezzo secolo, e lo porterà ad assegnare alla pratica del basso continuo al centro della sua metodologia didattica.

## 7. La *Musica prattica*: Basili e Fux

Il più antico documento direttamente connesso all'attività didattica svolta a Loreto da Andrea Basili, emerso nel corso dell'indagine archivistica, è un manoscritto per la maggior parte autografo conservato nella Staatsbibliothek di Berlino. Il volume, rilegato in piena pergamena, reca sul piatto anteriore un'etichetta di colore giallo apposta all'inizio del secolo scorso, sulla quale, al di sotto della segnatura, è riportato un titolo archivistico, desunto dalla c. 29r, di *Musica prattica*.<sup>111</sup> La fascicolazione appare inalterata e coeva alla rilegatura. Delle 249 carte complessive, solo 108 sono state utilizzate: la paginazione originale è presente unicamente da c. 3r a c. 12r, il resto del manoscritto è stato cartulato recentemente a matita. Il testo, che a differenza di alcuni altri manoscritti teorico-didattici redatti da Basili, non ha un vero e proprio frontespizio, inizia quasi *in medias res*, a metà della c. 3r, con la laconica indicazione di «Libro primo». Le precedenti carte, costituite da una coppia di fogli incollati da Basili tra la seconda di copertina e il primo fascicolo, contengono due immagini. La prima, ritagliata da un'incisione a stampa,<sup>112</sup> rappresenta un'allegoria della guerra, nella quale la dea Atena, circondata da simboli bellici, indica un ampio stemma coronato, poggiante sulla schiena di un leone, colto nell'atto di spiccare un balzo. Basili, dopo aver rimosso i simboli araldici o l'iscrizione preesistenti all'interno dello stemma, vi ha iscritto la frase: «La musica è un'arte di ben modulare, consistendo in voci, suoni, e numeri». Eitner, interpretando probabilmente questa carta come il frontespizio del

<sup>110</sup> I-Bc, Ms. B.28, c. 32v-33r.

<sup>111</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, *Musica prattica*.

<sup>112</sup> Non è stato possibile individuare l'origine di questa incisione.

manoscritto, ha ritenuto conseguentemente che l'iscrizione di Basili ne indicasse il titolo. Nel suo *Quellen-Lexikon* ha conseguentemente citato quest'opera come *La musica è un'arte di ben modulare, consistendo in voci, suoni, e numeri*, della quale viene menzionata la presenza di due esemplari, entrambi manoscritti, nella Staatsbibliothek di Berlino.<sup>113</sup> La citazione, di derivazione agostiniana, non costituisce tuttavia un titolo, quanto piuttosto un *exergo* che Basili pone anche, con leggere ma significative varianti, all'inizio di altri due manoscritti teorico-didattici.<sup>114</sup>

La seconda immagine, realizzata a penna, è una fedele riproduzione dell'incisione che si trova nell'antiporta della prima edizione del *Musico pratico* di Giovanni Maria Bononcini.<sup>115</sup> In calce al disegno, sulla sinistra sinistra, Basili ha scritto il nome di uno dei propri allievi, Domenico Quintiliani.<sup>116</sup> Autore della copia è probabilmente lo stesso maestro lauretano, che, come si è detto, si diletta di pittura e disegno, anche se non è possibile escludere che sia opera dello stesso Quintiliani. La presenza di questo implicito collegamento con il trattato di Bononcini si chiarirà attraverso l'analisi del contenuto del manoscritto.

Il maestro lauretano, che forse aveva progettato di inserire un titolo calligrafico prima dell'inizio del testo, come lascia supporre l'ampio margine superiore lasciato vuoto a c. 3r, non fornisce al lettore alcun indizio della natura del trattato fino a c. 29, nella quale finalmente compare una citazione della prefazione del *Gradus ad Parnassum* e un riferimento al suo autore, Johann Joseph Fux. Il manoscritto della *Musica pratica* in effetti non è altro che una versione italiana di questo celebre manuale di composizione, pubblicato a Vienna nel 1725.<sup>117</sup> In calce al manoscritto, terminato il 10 giugno 1748, Basili dichiara di aver compilato «questo ristretto per maggior intelligenza de' studenti di quest'arte musica».<sup>118</sup> La redazione del volume nasce dunque nel contesto dell'attività didattica del maestro lauretano, come testo di riferimento per l'insegnamento del contrappunto. Tra i destinatari della traduzione vanno certamente annoverati Domenico Quintiliani e Pasquale Antonio Basili, che in quegli anni figurano tra gli allievi del nostro autore.<sup>119</sup> Il maestro lauretano si riferisce coerentemente al testo come a un «ristretto» del trattato di Fux, e non come a una traduzione. Infatti, pur conservandone integralmente la struttura e i contenuti, ne modifica

<sup>113</sup> R. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, I, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 360. In realtà, come si dirà in seguito, non si tratta di due esemplari della stessa opera, ma di due opere distinte: Eitner rubrica erroneamente sotto lo stesso titolo anche il manoscritto D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2. Michael Talbot ed Enrico Careri, nella «voce» *Basili, Andrea*, contenuta nel New Grove, recepiscono i dati riportati da EITNER, indicando però l'opera come dispersa, probabilmente depistati dalla ancora oggi difficoltosa consultazione del catalogo manoscritti della Staatsbibliothek di Berlino. Cfr. M. TALBOT – E. CARERI, «voce» *Basili, Andrea*, in NG, II, New York, MacMillan, 2001, p. 840.

<sup>114</sup> Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di Musica*, e I-Rn, Ges. 128, *Elementi musicali teorici e pratici*.

<sup>115</sup> G. M. BONONCINI, *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca*, Bologna, Giacomo Monti, 1673.

<sup>116</sup> Per le notizie biografiche relative a Quintiliani cfr. cap. I.

<sup>117</sup> J. J. FUX, *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in luce edita*, Vienna, van Ghelen, 1725.

<sup>118</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, *Musica pratica*, c. 108r.

<sup>119</sup> Loro potrebbero essere le altre due grafie presenti nel manoscritto.

radicalmente la modalità espositiva, in particolare della seconda parte. Come osserva Karl Gustav Fellerer,

in der Kontrapunktlehre, die er [*scil.* Andrea Basili] in seiner *Musica prattica* niedergelegt hat, folgt, er dem *Gradus ad Parnassum* Fuxens, wie er selbst am Anfang des zweiten Buches sagt. Nach dem Vorbild Fuxens weist Basili stets auf die alten Meister, besonders Palestrina, hin und bringt Beispiele von ihnen.<sup>120</sup>

Dal confronto con altre testimonianze dell'attività di Basili risalenti al primo decennio del suo magistero lauretano emerge infatti che il metodo delle specie contrappuntistiche non fu mai disgiunto dallo studio della polifonia vocale rinascimentale, e in particolare dall'esercizio della spartitura di opere del Palestrina. In questo senso il manuale del teorico austriaco non venne recepito acriticamente da Basili, ma mediante un processo di ricontestualizzazione del suo contenuto nell'ambito della metodologia didattica della scuola romana.

Il *Gradus ad Parnassum* aveva circolato ampiamente in Europa a partire dalla metà del secolo XVIII.<sup>121</sup> Concepito originariamente dal suo autore in latino, probabilmente per garantirsi una maggiore diffusione, era stato successivamente tradotto in tedesco, italiano, inglese e, infine, in francese.<sup>122</sup> L'iter didattico esposto in quest'opera, che Fux presenta al lettore come «methodo nova, ac certa», non rappresentava allora una reale innovazione nell'insegnamento della composizione. L'esercizio del contrappunto condotto sulla scorta di una tipizzazione delle diverse *species* di interrelazione lineare costruite a partire da un *cantus firmus* era prassi comune nelle scuole italiane già nel secolo XVI.<sup>123</sup> Tuttavia questo

---

<sup>120</sup> K. G. FELLERER, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg, Benno Filser Verlag, 1929, pp. 278.

<sup>121</sup> Per lo studio della recezione del *Gradus ad Parnassum* in Europa nel corso del secolo XVIII, cfr. S. WOLLENBERG, *The Unknown "Gradus"*, «Music & Letters», LI, 1970, pp. 423-434; O. WIENER, *Traditio und Exemplum in der Konzeption und den Rezeptionen der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux*, in *Fux-Forschung, Standpunkte und Perspektiven, Bericht des wissenschaftlichen Symposium auf Schloss Seggau, 14.-16. Oktober 2005, anlässlich des Jubiläums 50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft*, a cura di T. Hochradner e S. Janes, Tutzing, Schneider, 2008, pp. 167-192; F. KOLB, *Parnass-Transfers. Facetten und Aspekte der Rezeption von Johann Joseph Fux' Gradus ad Parnassum im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts*, in *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, a cura di A. Beer in collaborazione con G. Gruber e H. Schneider, Tutzing, Schneider, 2011.

<sup>122</sup> J. J. FUX, *Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur Regelmässigen Musicalischen Composition*, Leipzig, Mizler, 1742. La traduzione tedesca venne curata da un allievo di Johann Sebastian Bach, Lorenz Christoph Mizler, che integrò il testo originale con proprie annotazioni. ID., *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica*, Carpi, Carmignani, 1761. La traduzione italiana venne realizzata da Alessandro Manfredi. ID., *Practical Rules for Learning Composition, Translated from a Work intitled Gradus ad Parnassum*, Londra, Welker, 1767. Il nome del curatore della traduzione inglese è ignoto. ID., *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux*, Parigi, s.e., s.d. (circa 1773). Il traduttore, Pierre Denis, nel frontespizio dichiara che Pasquale Cafaro aveva adottato il trattato di Fux come manuale di composizione e ne aveva a questo scopo redatto una traduzione italiana.

<sup>123</sup> Il metodo didattico basato sulla distinzione progressiva delle cinque specie contrappuntistiche era già stato esposto da Giovanni Maria Lanfranco (Terenzo, ca. 1490 - Parma, 1545), che nella quarta parte delle sue *Scintille di musica*, nella sezione intitolata «Modo di far contrapunto per lo principiante», così si esprime: «Il modo ch'io tengo di insegnare il contrapunto a gli scholar nostri è questo: perché primieramente io glie lo insegno nota contro nota, acciò che imparino a cadere su le consonanze, poscia a minima con alcune semibrevis sincopate in fuga col canto fermo, se'l si può, meschiando le dissonanze con le consonanze. Fuggendo, et alcuna volta discendendo alla cadenze perfette, che sono di Ottava, di Quintadecima, o pur di Unisono. Ultimamente diminuito glielo insegno, ma talmente sincopato, che niuna misura intera, & piena non casca mai su la Semibreve, né su la Minima col punto. Ma quado il contrapunto fusse a tre, o pur a quattro, a



metodo non rappresentava l'unica via di accesso alla composizione polifonica. Come si è detto precedentemente, altri teorici, tra i quali Giuseppe Ottavio Pitoni, nella prima metà del secolo XVIII avevano proposto un percorso alternativo di apprendimento del contrappunto che passava attraverso lo studio sistematico e la memorizzazione di tutte le possibili successioni lineari da una consonanza ad un'altra.<sup>124</sup> Accanto a questi si collocava poi un'ulteriore approccio, radicato nella teoria e nella prassi del basso continuo consistente nell'elaborazione contrappuntistica di una tessitura verticale.<sup>125</sup>

Sebbene manchi ancora uno studio approfondito della recezione dell'opera teorica di Fux in ambito italiano, è possibile affermare che nel contesto della didattica della composizione in Italia durante il secolo XVIII il *Gradus ad Parnassum* fu accolto soprattutto come un compendio sistematico dei principii del contrappunto osservato su *cantus firmus*, e come tale utilizzato da molti maestri di musica come punto di partenza metodologico del loro insegnamento. Una testimonianza dell'accoglienza ricevuta dal testo di Fux in area bolognese – a meno di un decennio dalla sua pubblicazione – è contenuta nell'inedito *Esemplare di contrapunto* di Giacomo Antonio Perti, composto intorno al 1735, nell'introduzione del quale si legge: «Non pretende l'autore con quest'opera di dar documenti stante che molt'altri, e ultimamente il Fux ce n'hanno lasciato libri molto singolari».<sup>126</sup>

La stima con la quale il *Gradus ad Parnassum* era considerato a Bologna è confermata da una minuta di lettera inviata da padre Martini il 6 ottobre 1734 a Fux. Il Francese, allora musicista, scriveva infatti all'anziano teorico austriaco:

La fama, e della di lei persona, e del suo insigne libro intitolato *Gradus ad Parnassum*, mi hanno invogliato a tutto costo di cercar questo, e alla fine mi è riuscito d'averlo con mio sommo contento, perché veramente degno parto della di lei virtù, quale conservo come gemma tra l'altre mie opere raccolte di vari autori di musica».<sup>127</sup>

---

simile strettezza non gli pongo. Pertanto a chi piace il nostro modo, così volentieri se'l toglia, come volentieri glielo do». Cfr. G. M. LANFRANCO, *Scintille di musica*, Brescia, Britannico, 1533, p. 119. Formulazioni analoghe antecedenti al testo di Fux circa la suddivisione didattica del contrappunto in specie si trovano anche in: G. DIRUTA, *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, II, Venezia, Vincenti, 1622; A. BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato*, Venezia, Vincenti, 1614; L. ZACCONI, *Prattica di musica*, II, Venezia, Vincenti, 1622; G. M. BONONCINI, *Musico prattico*, Bologna, Monti, 1673.

<sup>124</sup> In questo senso il progetto della *Guida armonica* era ancora saldamente incardinato nella tradizione contrappuntistica tardo-rinascimentale.

<sup>125</sup> Questo era ad esempio il metodo seguito da Johann Sebastian Bach, secondo la descrizione datane dal figlio Carl Philipp Emanuel: «Nella composizione introduceva i suoi allievi direttamente agli aspetti pratici, omettendo tutte le aride specie di contrappunto utilizzate da Fux e da altri. I suoi allievi dovevano iniziare i loro studi apprendendo il puro basso continuo a quattro parti. Da questo passava poi ai corali: in primo luogo aggiungeva lui stesso la linea del Basso, e gli studenti dovevano inventare il Contralto e il Tenore, inseguito insegnava loro a comporre i Bassi autonomamente. Insisteva particolarmente sulla composizione del basso continuo a quattro parti». Cfr. lettera di C. P. E. Bach a J. N. Forkel del 13 gennaio 1775, trascrizione integrale in C. P. E. BACH, *Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di E. Suchalla, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1994, p. 202.

<sup>126</sup> G. A. PERTI, *Esemplare di contrapunto per chi desidera impossessarsi particolarmente del contrapunto da chiesa, proposto a commun benefizio de' principianti*, I-Bc, L.117.137 e P.123, cc. 106r-121r. Cfr. Il testo degli abbozzi superstiti di questo trattato è interamente edito in PASQUINI, *L'Esemplare* cit., appendice V, pp. 323-334.

<sup>127</sup> Cfr. minuta di una lettera di G. B. Martini a J. J. Fux del 6 ottobre 1734, I-Bc, H.084.183, SCHN 2110. L'obiettivo della lettera di Martini era la richiesta di informazioni di carattere biografico da inserire in una raccolta di «uomini insigni di musica sì in pratica, che in teorica, che sono stati, e che ancora di presente

Diversa opinione esprime invece Girolamo Chiti in una lettera a Martini del 4 ottobre 1747, nella quale afferma, contro il tentativo di Carlo Delfini appellarsi al *Gradus ad Parnassum* per difendere la validità della risposta reale nella fuga in stile osservato, che Fux, pur stimato dalla scuola napoletana, a Roma era tenuto in considerazione «più per proporzioni, che per stile osservato».<sup>128</sup> Probabilmente la pretesa espressa nel testo dal teorico austriaco di rappresentare la tradizione didattica del contrappunto palestriniano non doveva essere stata accolta positivamente dai maestri romani.

A Napoli invece la rilevanza del *Gradus ad Parnassum* e il suo impiego didattico sono attestati da diverse fonti.<sup>129</sup> Nel suo *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, Giuseppe Bertini riferisce che Leonardo Leo raccomandava quest'opera ai suoi allievi «come classica»,<sup>130</sup> lasciando intendere l'alta concezione in cui essa era tenuta alla sua scuola. Nel ritratto di Francesco Feo, che attualmente fa parte della collezione del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, si può osservare alle spalle della musicista una libreria con tre volumi ben in evidenza, sulle spine dei quali sono chiaramente indicati gli autori: il nome del teorico austriaco compare al centro, tra quelli di Domenico Scorpione e Gioseffo Zarlino.<sup>131</sup> Sul frontespizio della traduzione francese del trattato di Fux, Pierre Denis scrive che Pasquale Cafaro,<sup>132</sup> successore di Leo alla Pietà dei Turchini, aveva adottato il testo come manuale didattico, traducendolo in italiano, e che questo era il solo libro di introduzione alla composizione utilizzato dagli allievi di questo conservatorio.<sup>133</sup> Nella lettera del 13 aprile 1761 indirizzata da Niccolò Piccinni ad Alessandro Manfredi e pubblicata nella traduzione italiana a stampa del *Gradus ad Parnassum*, si trova un'ulteriore attestazione dell'impiego didattico di questo manuale da parte di uno dei principali esponenti della scuola napoletana, Francesco Durante:

Non poteva Vostra Signoria molto Reverenda rendere miglior servizio agli amatori della musica, di quello, che ha fatto ridonando alla pubblica luce il dottissimo trattato del Fux, il quale già era divenuto rarissimo. Merita egli per ogni conto il nome di esattissimo scrittore. Perciocché ha ragionato della scienza armonica con tale accuratezza, che ben può dirsi un tedesco pieno di senso italiano. Egli non lascia di mettere in vista quei que' principii

---

vivono». Per i rapporti tra padre Martini e Fux cfr. A. MANN, *Padre Martini and Fux*, in *Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag*, a cura di G. Knepler, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, pp. 253-255. La copia martiniana del trattato di Fux conservata oggi nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (I-Bc, G.86) appare fittamente annotata dal teorico bolognese, che la cita più volte nelle pagine del suo *Esemplare*.

<sup>128</sup> Cfr. lettera di G. Chiti a G. B. Martini del 4 ottobre 1747, I-Bc I.011.141, SCHN 1354.

<sup>129</sup> Per un'analisi dettagliata della recezione del *Gradus ad Parnassum* in ambito napoletano nella seconda metà del secolo XVIII cfr. P. van TOUR, *Counterpoint and Partimento* cit., pp. 193-200.

<sup>130</sup> G. BERTINI, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, II, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1815, p. 160. La notizia riportata da Bertini deriva dalla testimonianza diretta del padre Salvatore, che fu allievo di Leo. Per la biografia di Salvatore Bertini cfr. G. BERTINI, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, I, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1814, pp. 106-109.

<sup>131</sup> Il dipinto è la copia di una tela un tempo posseduta da Gennaro Manna, nipote di Feo.

<sup>132</sup> Pasquale Cafaro (San Pietro in Galantina, 8 febbraio 1715 - Napoli, 25 ottobre 1787) studiò al Conservatorio della Pietà dei Turchini con Leonardo Leo, divenendone successore nel 1744.

<sup>133</sup> FUX, *Traité de composition musicale* cit.: «il a été adopté par m. Caffro maître de musique du Roi et de la Reine de Naples e du Conservatoire royal. Il l'a traduit en italien et c'est aujourd'hui le seul livre élémentaire de composition que l'on mette entre les mains des élèves de ce conservatoire».

matematici, che sono la base, e il primordio della musica, e lo ha fatto con tale evidenza, che potrebbe restarne appagato il più speculativo geometra. Ma non ha voluto distendersi sulla teoria, che ne dovesse aver danno la pratica, anziché in quest'ultima si è ampiamente dilungato. Bene si avvisò egli ancora di trattare la sua materia per via di dialoghi, ne' quali vedesi con diletto un principiante, che passo passo s'inoltra nella conoscenza dell'armonia, e quasi senza avvedersene esce di scuola maestro. Ma che vado io aggirandomi intorno ai pregi del Fux? Io stesso ne ho conosciuta a buona prova l'utilità quando me ne fu caldamente raccomandato lo studio dal celebre professor Durante, il quale già in Napoli mi fu maestro di musica.<sup>134</sup>

Secondo quanto riportato da Piccinni, quando nel 1761 era apparsa l'edizione italiana del *Gradus ad Parnassum*, l'originale latino era divenuto ormai quasi impossibile da reperire. La rarità dell'opera di Fux, della quale era stata approntata un'unica edizione, doveva però risalire a molto prima, se si presta fede alle difficoltà incontrate da Martini nel procurarsene una copia già nel 1734.

La diffusione e la circolazione in Italia del trattato di Fux tra la prima e la seconda metà del secolo XVIII non era avvenuta principalmente attraverso l'edizione latina, ma mediante traduzioni e copie manoscritte. Non a caso l'editore Carmignani, in apertura all'edizione del 1761, si attribuisce il merito

di essere stato il primo a far uscire da' torchi il Fux tradotto nella nostra lingua, e quindi alleviare particolarmente i signori maestri di cappella dall'enorme spesa di provvedere il latino divenuto rarissimo, e dall'incomodo di farselo poscia tradurre per lo più infelicamente.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> FUX, *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica, con nuovo e certo metodo non per anche in ordine sì esatto data alla luce*, [...] fedelmente trasporta dal latino nell'idioma italiano dal sacerdote Alessandro Manfredi, Carpi, Carmignani, 1761, «Lettera del sig. Niccola Piccinni maestro di musica al traduttore», [p. 8]. Diversa opinione viene espressa da Bertini che scrive: «Con buona pace però del Piccinni, gli andrebbe qui bene, *sutor ne ultra crepidam*. Quest'opera sebbene abbia qualche merito in ciò che riguarda la composizione e la pratica, è poi difettosa per molti rapporti. È insoffribile la prolissità del primo libro, che senza alcun frutto si raggira in far mostra di geometria e di aritmetica. Nel secondo l'autore insegna le parti della composizione relative a tutte le specie di contrappunto, e siegue la tonalità e l'armonia ecclesiastica, ma non ne dà i principii. Se in alcune parti dell'opera è assai metodico, in altre poi senza necessità se ne dispensa. In quanto alla maniera del suo ragionare e allo stile, fanno l'una e l'altra pietà. [...] Malgrado questi difetti, quest'opera ebbe ne' scorsi tempi gran spaccio in Allemagna e in Italia, finché sorsero altri migliori scrittori di didattica nell'uno e nell'altro paese». Cfr. G. BERTINI, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica* cit., II, p. 160.

<sup>135</sup> FUX, *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica* cit., «L'editore a chi legge», p. 7. Tuttavia la pubblicazione non trovò il favore sperato dall'editore, suscitando perplessità sia per quanto riguardava la traduzione che per la qualità delle incisioni degli esempi musicali. Policarpo Guaitoli riferisce che «questa edizione sollevò vivo biasimo; e rimasero versi che rivelano in qual conto la tenesse il pubblico». Cfr. P. Guaitoli, *Carteggio fra l'ab. Girolamo Tiraboschi e l'avv. Eustachio Cabassi*, Carpi, Rossi, 1894-1895, p. 389. I versi satirici ai quali si riferisce Guaitoli erano stati pubblicati da Luigi Francesco Valdrighi nella biografia di Antonio Tonelli (Carpi, 19 agosto 1686 - Carpi, 25 dicembre 1765) contenuta nel quarto volume della sua *Musurgiana*. Pare infatti che l'editore Carmignani avesse preferito dare alle stampe la traduzione del *Gradus ad Parnassum* piuttosto che il *Trattato di musica* del compositore e violoncellista carpigiano, rimasto inedito. Scrive Valdrighi: «Il pubblico non vide volentieri però questa preferenza poichè in certi versi satirici da me trovati nell'Archivio di Stato s'allude a quegli che invece di stampare il moderno *Trattato di musica* del Tonelli aveva ristampato quello dell'antico tedesco Fux [...] “Oh! Che gran disgraziato | Quello che in luce diè barbaro FUX. | Non merta al certo di veder più LUX; | Poichè in tal opra, VIX | Nota si trova del valor di un'X | Tralasciando TONELLI | Co' detti suoi così armoniosi e belli! | Se al pronunciar del FUX fugge ogni gente | Corre al TON del TONEL ogni studente”». Cfr. L. F. VALDRIGHI, *Il violoncellista Tonelli e Suor Maria Illuminata corista ed organista delle clarisse di Carpi nel secolo XVIII*, Modena, Vincenzi, 1880, p. 41 (*Musurgiana* n. 4).

L'edizione in lingua italiana a stampa rappresenta dunque solo l'ultima di una nutrita serie di versioni manoscritte, più o meno fedeli dell'opera di Fux. A conferma di quanto scrive Carmignani è stato possibile rintracciare quattro diverse traduzioni in italiano del *Gradus ad Parnassum*. La prima in ordine cronologico venne redatta da Geminiano Giacomelli.<sup>136</sup> La seconda è contenuta nel manoscritto oggetto della presente sezione.<sup>137</sup> La terza, di autore ignoto, intitolata *Regole musicali*.<sup>138</sup> Infine la quarta, attribuita al sacerdote ternano Carlo Delfini, della quale sono stati conservati due esemplari.<sup>139</sup> Non vi sono segni evidenti di interdipendenza fra le quattro traduzioni. La comparazione tra i testi non ha messo in luce alcuna forma di contatto o affinità tra le formulazioni impiegate. È possibile dunque affermare che queste quattro versioni vennero concepite e realizzate indipendentemente l'una dall'altra.<sup>140</sup>

La traduzione di Giacomelli, estremamente accurata, può essere considerata come la più antica. È contenuta in un voluminoso manoscritto rilegato in pergamena, redatto in bella grafia. Si tratta probabilmente di una bella copia realizzata in vista di un'edizione a stampa, che non vide però mai la luce a causa della morte del traduttore, avvenuta il 25 gennaio 1740.<sup>141</sup> Basili, che come si è detto, fece da mediatore tra gli eredi di Giacomelli e padre Martini per la vendita di alcuni libri provenienti dalla biblioteca del suo predecessore alla direzione della cappella lauretana,<sup>142</sup> probabilmente ebbe modo di vedere il volume. Nella traduzione del maestro lauretano è evidente lo sforzo di rendere nel modo più semplice e chiaro la formulazione dei principii e delle regole, indice dell'impiego didattico a

<sup>136</sup> A-Gk, (senza segnatrice, prestito della Johann Joseph Fux Gesellschaft), *Guida alla regolare composizione di musica, opera insigne di Gian Gioseffo Fux, tradotta dal latino nel linguaggio italiano, esemplificata, corretta e posta in maggior lume da Geminiano Giacomelli*.

<sup>137</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, *Musica prattica*.

<sup>138</sup> US-Cn, Case MS 5A 11, *Regole musicali ai principianti per studio di contrapunto, colle loro divisioni, e suddivisioni aritmetiche*.

<sup>139</sup> I-Bc, G.88 e US-Cn, Case MS 5A 2, *Guida armonica di Gio. Giuseppe Fux stiro, ove si trattano delle regole del contrapunto in due libri diversi, dedicato alla real cesarea maestà di Carlo sesto Imperatore de' Romani, tradotto dalla lingua latina in italiana dal sacerdote d. Carlo Delfini*. Confrontata con le altre tre, appare condivisibile quanto affermato da Gaspari: «questa traduzione del Delfini è assai mal fatta, ed ha il massimo difetto d'essere stesa in cattivo volgare; sembrando oltre a ciò che il Delfini non ben penetrasse il senso dell'originale latino». Cfr. G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna* cit., I, p. 299. Il manoscritto dell'esemplare di questa traduzione conservato nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna è in realtà compilato da almeno tre diverse mani, e pertanto non può essere interamente ascrivito a Delfini. Duckles ha ipotizzato che il sacerdote ternano possa aver messo mano alla traduzione del *Gradus ad Parnassum* su indicazione di padre Martini, senza tuttavia fornirne alcuna evidenza documentaria. Cfr. V. DUCKLES, *The Revival of Early Music in 18th Century Italy: Observations in the Correspondence between Girolamo Chiti and padre Giambattista Martini*, «Revue Belge de Musicologie», XXVI-XXVII, 1972/1973, pp. 14-24: 23.

<sup>140</sup> Un'analisi comparativa a campione circoscritta ai testi delle traduzioni di Giacomelli, Basili e Delfini (limitandosi all'esemplare I-Bc, G.88) è stata effettuata anche nell'ambito del progetto di ricerca «Der Kompositionstraktat "Gradus ad Parnassum" (1725) von Johann Joseph Fux im europäischen Kontext. Studien zu seiner Rezeption anhand der gedruckten Übersetzungen», promosso dall'università di Würzburg e svolto tra il 2000 e il 2003. L'esito della comparazione ha stabilito che le tre versioni sono tra loro indipendenti.

<sup>141</sup> Sulla carta di guardia che precede il frontespizio è presente l'indicazione manoscritta «originale per la stampa», ma l'inchiostro e la grafia sembrano posteriori. Il volume, databile tra il 1725 e il 1740, venne acquistato per conto della Johann Joseph Fux Gesellschaft dalla libreria antiquaria Mediolanum (cfr. Libreria Mediolanum, catalogo n. 10, 1993, n. 188, p. 43).

<sup>142</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 31 gennaio 1748, I-BC, I.017.106, SCHN 0468.

cui il testo era destinato. Simili caratteristiche si ritrovano anche nella traduzione anonima conservata nella Newberry Library di Chicago. La traduzione attribuita a Carlo Delfini sembra la meno curata ed è probabilmente la più tarda. Si notano in essa diverse mani operanti in momenti successivi, l'ultima delle quali ha collocato all'inizio del manoscritto una copia della citata lettera di Piccinni contenuta nell'edizione a stampa del 1761.

Com'è noto, il *Gradus ad Parnassum* è suddiviso in due libri: il primo, di carattere prevalentemente speculativo, contiene un'esposizione della teoria delle proporzioni numeriche, funzionale al calcolo matematico degli intervalli musicali; nel secondo, molto più ampio e strutturato, l'autore mette in scena un dialogo tra un maestro (*Aloysius*) e un giovane discepolo (*Josephus*), nel corso del quale viene esposta la metodologia didattica della composizione basata sulla suddivisione del contrappunto in cinque specie. Questa bipartizione è assimilata da Basili a quella tra musica teorica e pratica. Al termine del primo libro il lettore viene infatti informato: «Qui il nostro autore dà fine al primo libro spettante alla musica teorica ed agl'intimi segreti dell'arte, passando nella seconda parte dell'opera dove tratta della musica pratica».<sup>143</sup> In realtà il rapporto fra i due libri del *Gradus ad Parnassum* è più complesso da definire,<sup>144</sup> anche se la lettura di Basili è in linea con la recezione italiana coeva del trattato.

Secondo Bent tre sono le caratteristiche del metodo di insegnamento descritto da Fux: la centralità dell'aspetto pratico rispetto a quello teorico, la preminenza dell'esercitazione astratta rispetto all'esemplificazione mediante modelli storici, e la gradualità rispetto alla sistematicità.<sup>145</sup> L'assunto fondamentale del testo è che, per conseguire una solida formazione, gli aspiranti compositori, compresi coloro che intendono dedicarsi alla carriera operistica, devono necessariamente esercitarsi nella tecnica contrappuntistica a partire da regole al contempo semplici ma inderogabili, che rappresentano il precipitato della tradizione del contrappunto osservato. In questo senso va letta l'osservazione che i vincoli imposti dal *cantus firmus* negli esercizi proposti sono da considerarsi come un mezzo e non come un fine dell'apprendimento, e il loro valore didattico risiede nel saggiare le capacità dell'allievo nel risolvere problemi contrappuntistici complessi, in vista dell'acquisizione delle competenze per affrontare la composizione libera. Il maestro Aloysius conforta infatti l'allievo Josephus al termine degli esercizi a tre voci sulla seconda specie con queste parole:

vix exprimi verbis potest, quantam utilitatem, quantamque scribendi facilitatem studiosis afferat haec exercitatio, in qua bene versati sublato postmodum cantus firmi rigore, tamquam vinculis laxati, liberiore compositiones quasi ludibundi conficere se posse exultantes comperient.<sup>146</sup>

<sup>143</sup> Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, *Musica practica*, c. 28r.

<sup>144</sup> Per una disamina del rapporto tra teoria e pratica nel manuale di Fux cfr. T. J. MCCARTHY, *Ideas of Theory and Practice in Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, in *Fux-Forschung, Standpunkte und Perspektiven* cit., pp. 149-157.

<sup>145</sup> Cfr. BENT, *Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors* cit., p. 556.

<sup>146</sup> FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., p. 99. Basili traduce liberamente il passo citato: «reca tutto ciò difficoltà (è vero) ma doppio un lungo esercizio se ne ricaverà un sommo profitto; ed allorché dovrà [*scil.* l'allievo] comporre senza tali obblighi, come uno che pria legato, indi sciolto e libero, con sommo suo contento, e

Condensate alla fine del primo libro, le regole fondamentali si riducono a quattro principii cardinali, riguardanti i moti leciti o proibiti per procedere da una consonanza all'altra: dalla perfetta alla perfetta per moto contrario od obliquo; dalla perfetta all'imperfetta con qualunque moto; dall'imperfetta alla perfetta per moto contrario od obliquo; dall'imperfetta all'imperfetta con qualunque moto.<sup>147</sup> Come la suddivisione in specie, anche questa sintetica formulazione data da Fux non rappresenta una novità nella teoria musicale, ma riassume una serie di definizioni e principii contenuti in numerosi trattati italiani del secolo precedente, in particolare nei testi di Girolamo Diruta, Giovanni Maria Bononcini e Angelo Berardi.<sup>148</sup> Nessun autore viene tuttavia citato direttamente, poiché l'intento del teorico austriaco è quello di fornire nozioni di tipo pratico, immediatamente applicabili agli esercizi proposti. La modalità espositiva scelta da Fux per la seconda parte dell'opera è infatti di taglio didattico e non scientifico.

Per quanto riguarda invece l'interpretazione data da Bent, secondo il quale il *Gradus ad Parnassum* rappresenta un approccio all'insegnamento della composizione alternativo e, in parte, contrapposto a quello *per exempla*,<sup>149</sup> occorre fare alcune precisazioni. In primo luogo è rischioso, e alle volte fuorviante, considerare il significato di un manuale come se si trattasse di un testo in sé completo e autosufficiente, utilizzabile da un principiante autodidatta senza la guida di un maestro.<sup>150</sup> Il metodo delineato nel trattato di Fux va inserito nel contesto della didattica della composizione durante la prima metà del secolo XVIII, e posto in relazione agli strumenti e le pratiche allora in uso, quali ad esempio il solfeggio e la spartitura, che il trattato non menziona, ma che facevano certamente parte dell'*iter* seguito dall'autore nella formazione dei suoi allievi. In secondo luogo, anche se nel secondo libro del *Gradus ad Parnassum* viene tratteggiata, attraverso la forma del dialogo, l'immagine vivida di una situazione di insegnamento, non bisogna dimenticare che si tratta pur sempre di una finzione retorica, il cui scopo è conferire maggiore credibilità al metodo proposto. In terzo luogo, se è vero che, nonostante il richiamo esplicito all'autorità del Palestrina, non compaiono nel testo esempi musicali se non di Fux stesso, questa assenza, tuttavia, va vista alla luce di altri documenti connessi alla suo insegnamento.

---

facilità tirerà a fine ogn'altra composizione». Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, *Musica prattica*, c. 50r.

<sup>147</sup> Cfr. FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., p. 42: «Regula prima: de consonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum. Regula secunda: de consonantia perfecta ad imperfectam per omnes tres motus. Regula tertia: de imperfecta ad perfectam per motum contrarium, vel obliquum. Regula quarta: de imperfecta ad imperfectam per omnes tres motus».

<sup>148</sup> Cfr. G. DIRUTA, *Il Transilvano: Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, II, Venezia, Vincenti, 1622; G. M. BONONCINI, *Musico pratico*, Bologna, Monti, 1673; A. BERARDI, *Documenti Armonici*, Bologna, Monti, 1687; ID., *Miscellanea musicale*, Bologna, Monti, 1689; ID., *Il Perché musicale*, Bologna, Monti, 1693.

<sup>149</sup> Cfr. BENT, *Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors* cit., p. 558.

<sup>150</sup> L'unica eccezione autorevole in tal senso è rappresentata da Franz Joseph Haydn, che per la propria autoformazione musicale aveva adottato come testo di riferimento il *Gradus ad Parnassum* e, per facilitarne l'apprendimento, lo aveva distribuito «in quinterneti, de' quali ne portava sempre uno i tasca», cfr. G. CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, Tipografia della Minerva, 1823<sup>2</sup>, p. 28-29.

Tra gli strumenti didattici utilizzati da Fux un ruolo fondamentale era rivestito dai solfeggi contenuti nel *Singfundament*, una raccolta manoscritta contenente una serie di esercizi a voce sola ed una raccolta di duo didattici, finalizzati all'insegnamento del canto quanto a quello della composizione.<sup>151</sup> La pratica della spartitura alla scuola del teorico austriaco è attestata invece dai *Collectaneorum musicorum libri quatuor* di Jan Dismas Zelenka, allievo di Fux, che tra il 1717 e il 1719, su indicazione del maestro, raccolse le partiture di numerose opere dei principali polifonisti dei secoli XVI e XVII.<sup>152</sup> A c. 1v del libro primo, Zelenka precisa: «*presens, excellentissimi in rebus musicis magistri opus, copiandum accepi a magni illo capellae cesareae magistro pater ac generoso domino Joanne Josepho Fux meo tunc in compositione magistro venerandissimo*». È interessante notare che il libro terzo, dedicato quasi interamente a Palestrina, contiene la copia un manoscritto di spartiture palestriniane appartenuto a Bernardo Pasquini, nel quale trova la già citata ammonizione: «Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre poverello».<sup>153</sup>

È evidente dunque non solo il contatto di Fux con la scuola romana ma anche il rapporto che il metodo di insegnamento della composizione su cui si fonda il *Gradus ad Parnassum* intrattiene con quello *per exempla* e con l'esercizio della spartitura. L'esercitazione alla cartella su *cantus firmus* trova nella spartitura di brani polifonici il suo necessario complemento. Anche l'impiego didattico del trattato di Fux da parte di Basili seguirà questo percorso dall'applicazione astratta delle regole alla loro individuazione concreta nelle opere dei grandi maestri dei secoli passati.

Come si è detto, la versione italiana del *Gradus ad Parnassum* contenuta nella *Musica prattica* è stata concepita da Basili nel contesto della sua attività di insegnamento. La presenza di altre due grafie nel manoscritto lascia supporre che la redazione del testo sia avvenuta almeno in parte durante le lezioni, nel corso delle quali gli allievi, con la supervisione del maestro, scrivevano sotto dettatura. A partire dal dall'inizio del secondo libro, nella traduzione, interamente autografa, compaiono a bordo pagina piccoli riquadri contenenti i rimandi all'originale latino. La traduzione del maestro lauretano sembrerebbe quindi pensata sia per essere utilizzata a fianco dell'edizione a stampa, al quale fornisce una chiave d'accesso linguistica, sia come testo utilizzabile autonomamente. Gli interventi di Basili si possono configurare infatti come una lettura critica del trattato di Fux, che da un lato si mostra fedele al contenuto e dall'altro non manca di segnalare la distanza tra le proprie concezioni e quelle espresse dal teorico austriaco. A questo scopo il maestro opta per l'esposizione in terza persona, lasciando a Fux, nominato semplicemente come «il

<sup>151</sup> J. J. FUX, *Singfundament*, edizione moderna a cura di E. Badura-Skoda e A. Mann, in *Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke*, ser. VII, «Theoretische und pädagogische Werke», II, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1993. Una copia parziale del *Singfundament* (limitata ai duo 1-7 e 44) si trova in un manoscritto di Franz Schubert (D-B, Mus. ms. 577) contenente due frammenti di un *Lied* su testo di Friedrich Schiller. Cfr. O. E. DEUTSCH, in collaborazione con D. R. WAKELING, *The Schubert Thematic Catalogue*, New York, Dover, 1995, Appendice II, p. 493.

<sup>152</sup> D-Dl, Mus. 1-B-98, I.

<sup>153</sup> I-Rc, Ms. 2748 (olim O. III.48), D-Dl, Mus. 1-B-98, III. Cfr. RIEDEL, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition* cit., p. 16.

nostro autore», la piena responsabilità di quanto afferma.<sup>154</sup> La scelta di eliminare nel secondo libro la forma dialogica rappresenta un'ulteriore conferma del fatto che la versione di Basili non nasce come semplice traduzione ma come rilettura del *Gradus ad Parnassum* alla luce della tradizione didattica italiana della composizione, della quale il teorico austriaco pretendeva di porsi come autorevole interprete.<sup>155</sup> In questo senso, la riproduzione dell'immagine tratta del *Musico pratico* di Bononcini collocata in apertura del manoscritto non può semplicemente essere interpretata come un elemento decorativo: è il modo implicito con cui Basili reinterpreta il *Gradus ad Parnassum* a partire da una delle fonti non dichiarate dall'autore.

Un esempio di questo modo di procedere si trova al capitolo quinto del libro primo. In un passo nel quale Fux, illustrando il secondo genere di proporzioni numeriche, fornisce una spiegazione del termine “*sesquialtera*”,<sup>156</sup> Basili non solo inserisce una nota a margine per integrare il testo, ma rimanda il lettore ad un'altra opera nella quale viene data una spiegazione più chiara del prefisso “*sesqui*”.<sup>157</sup> L'autore in questione è Cesare Crivellati e il riferimento è al capitolo secondo dei *Discorsi musicali*, pubblicati nel 1624.<sup>158</sup> Basili, che probabilmente non conosceva in modo diretto il volume di Crivellati, trae in realtà il rimando bibliografico dal *Musico pratico* di Bononcini, il cui capitolo terzo deriva quasi interamente da quello di Crivellati, debitamente citato.<sup>159</sup>

Nel corso del secolo libro, la versione procede seguendo tre linee di intervento testuale: chiarimento, integrazione, correzione. Anche alcuni degli esempi musicali presenti risultano aumentati ed emendati, come accade in quello posto al termine della seconda lezione, nel quale l'autore tratta di sfuggita la specie contrappuntistica “tre note contro una”.<sup>160</sup> Basili aggiunge sei misure il cui scopo è di esemplificare in modo completo le succinte indicazioni fornite da Fux.<sup>161</sup> Nel caso della definizione della triade, il maestro lauretano si diffonde maggiormente rispetto al teorico austriaco, nel tentativo di dare conto della complessità del concetto, e in particolare del concetto di rivolto. È interessante notare in questo passo l'impiego della notazione cifrata del basso continuo negli esempi musicali, nonché della distinzione dell'armonia in semplice e figurata, che sarà centrale nella

<sup>154</sup> Cfr. per esempio a cc. 3v e 7v.

<sup>155</sup> All'inizio del secondo libro, che Basili sottotitola *Della musica pratica*, viene data la seguente giustificazione: «Introducesi il nostro autore Gio. Giuseppe Fux e prosegue tutto questo secondo libro con un dialogo rappresentante maestro e discepolo. Per brevità però, e volendosi estrarre qui il solo midollo del suo sistematico procedere, lasciando le dicerie che richiedonsi dal dialogo si esporrà in ristretto quanto egli dice d'importante per la pratica della musica concernente l'arte del contrapunto». Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, c. 29v.

<sup>156</sup> FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., p. 5: «Antequam ad formandi hujus generis modum me accingam, scire necesse est, quid sibi velit particula sesqui: quae vox nempe medietatem alicujus totius significat».

<sup>157</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, c. 5v. La chiosa di Basili precisa che: «*Sesqui*, dal greco *emisolion* che vuol dire un tutto, e la sua mezza parte. Impropiamente si dice, e si adatta ai termini *sesquitertia*, *sesquiquarta* etc. ma introdotto dall'uso o dall'abuso ce ne serviremo ancora noi a significare un tutto».

<sup>158</sup> C. CRIVELLATI, *Discorsi musicali, nelli quali si contengono non solo cose pertinenti alla teorica, ma etiamdico alla pratica*, Viterbo, Agostino Discep., 1624, p. 16.

<sup>159</sup> BONONCINI, *Musico pratico* cit., p. 8.

<sup>160</sup> FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., p. 63. Si tratta di una delle pochissime menzioni del metro ternario che compaiono nel trattato.

<sup>161</sup> Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, c. 37r.



classificazione delle specie armoniche sviluppata nei manoscritti teorico-didattici degli anni seguenti.

Fux	Basili
<p><i>Josephus</i>: Quid est trias harmonica?  <i>Aloysius</i>: Est sistema tertiâ &amp; quintâ constans.</p> <p><i>Josephus</i>: Sed quae sunt illae rationes, quae hanc triadem faciendi facultatem nonnunquam adimunt?</p> <p><i>Aloysius</i>: Est subinde concinnioris cantûs ratio, cujus gratiâ nonnunquam loco triadis alia consonantia, vel sexta, vel octava adhiberi solet: saepius etiam immediatam duarum persfectarum consecutione evitandi necessitas postulat, ut relictâ triade, aut sexta loco quintae, aut octava, aut utrâque utendum. [...]</p> <p>[<i>Aloysius</i>:] Illud C. ergo in loco proprio positum triadem harmonicam constituit, quod translatus per octavam in acutum, caeteris partibus restantibus, sextame efficiat necesse est.<sup>162</sup></p>	<p>Questa triade armonica è un sistema che costa di terza, e quinta.</p> <p>Triade adunque è lo stesso che il composto 5/3/1 cioè ognuna nota che ha terza e quinta.</p> <p>Molte volte per varie ragioni viene tal triade fornata altrimenti; poiché bisogna servirsi spesse volte della sesta, o dell'ottava a fine che qualcuna della parti cantino più naturalmente, e più comodo. Spesso ancora la necessità di evitare due consonanze perfette consecutivamente, et <u>altre cattive relazioni</u>, lasciata la sopraccennata triade 5/3/1 fa che uno debba servirsi della sesta in luogo della quinta o dell'ottava, ed alle volte d'entrambi. [...]</p> <p>Quel C solfaut adunque posto nel proprio luogo forma la triade armonica; e trasportato un'ottava sopra restando l'altre parti necessariamente diviene sesta. Onde quando si ha 1.3.5 formasi la triade armonica propria, e semplice; quando si ha 1.3.6 bisogna dire che si ha la triade, ma <u>figurata, o trasportata per il cangiamento de' luoghi</u>.<sup>163</sup></p>

Il chiarimento aggiuntivo dato da Basili in questo passaggio del *Gradus ad Parnassum* rivela una fondamentale inconsistenza di fondo che pervade il trattato di Fux. Da un lato infatti il metodo didattico delle specie contrappuntistiche si propone come obiettivo l'apprendimento del controllo delle relazioni lineari mediante il solo rispetto di semplici e schematiche regole che definiscono gli intervalli generati dalla sovrapposizione delle voci e i moti melodici utilizzabili per passare dall'uno all'altro. Dall'altro, tuttavia, emergono chiaramente nel dialogo le tracce di un pensiero armonico chiamato a sostenere e guidare lo sviluppo della dimensione orizzontale che Fux non sembra in grado di esprimere pienamente.<sup>164</sup> La parte del dialogo riguardante il concetto di rivolto mostra con evidenza questa difficoltà del teorico austriaco. La definizione della triade in stato fondamentale data nel *Gradus ad Parnassum* è formulata a partire dalla sovrapposizione di due intervalli, una terza e una quinta, calcolati a partire dalla voce più grave. Il problema emerge quando, per ragioni legate alla condotta interna delle parti o a quella melodica di una o più voci, non è

<sup>162</sup> FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., pp. 82-84.

<sup>163</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, cc. 43v-44v.

<sup>164</sup> J. LESTER, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, pp. 41-45.

possibile utilizzare la triade completa nel suo stato fondamentale ed è necessario ricorrere al raddoppio di una delle voci o al rivolto. Come osserva Lester, se da un lato Fux dimostra di conoscere e utilizzare la teoria dell'inversione triadica formulata dai teorici di area tedesca già all'inizio del secolo XVII,<sup>165</sup> dall'altro per poterla esporre è costretto a deviare dal percorso didattico fondato sull'elaborazione contrappuntistica di un *cantus firmus*. Quest'ultimo è infatti assente nei pochi esempi musicali che accompagnano la spiegazione del rivolto, illustrata da una progressione basata su un segmento ascendente di scala, molto simile ad un frammento di regola dell'ottava, che si conclude con una cadenza perfetta. Tale esempio viene chiarito da Fux in termini affini a quelli utilizzati dai coevi manuali di basso continuo, come mostra l'osservazione sull'opportunità di inserire un intervallo di sesta sul terzo grado della scala. Lester osserva che la presenza di questa traccia di pensiero armonico verticale nel manuale di Fux da un lato mostra i limiti della sua prospettiva nel fornire indicazioni sulla scelta tra differenti possibilità armoniche e dell'altro la sua consapevolezza delle progressioni armoniche e della loro importanza, nonostante le difficoltà nel rendere comprensibili questi argomenti al lettore.<sup>166</sup> Anche il rapporto tra modalità e tonalità resta in una sostanziale ambiguità: del primo, che dovrebbe fare da sfondo alle esercitazioni su *cantus firmus* del *Gradus ad Parnassum*, la descrizione del primo si trova infatti non all'inizio del trattato ma quasi al termine di esso. La versione integrata di Basili rende conto di questi limiti e fornisce un quadro interpretativo più ampio nel quale la conoscenza dei principi fondamentali del basso continuo fa da sfondo all'elaborazione contrappuntistica.

Già a questo livello della riflessione teorica del maestro lauretano è possibile rintracciare il tentativo di integrare il metodo didattico delle specie contrappuntistiche con quello del basso continuo. Il manuale di Fux rappresenta per Basili una sintesi della tradizione didattica del contrappunto osservato e in ciò risiede la sua validità metodologica. Tuttavia il maestro lauretano è consapevole della sua insufficienza rispetto allo sviluppo di una pensiero musicale organico. L'esercizio astratto delle specie è utile in vita dell'acquisizione di un controllo analitico dei moti intervallari generati dalle sovrapposizioni lineari, ma non è in grado di portare l'allievo a comprendere strutture musicali più ampie, la cui organizzazione richiede necessariamente anche la conoscenza della teoria armonica appresa attraverso la pratica del basso continuo. Quest'ultima trova il suo fondamento nell'armonizzazione dei gradi della scala sistematizzata dalla regola dell'ottava, a partire dalla quale nel secolo XVIII veniva concepita non solo la realizzazione di singoli movimenti del basso all'interno del tono d'impianto, ma anche i percorsi modulanti verso altri toni. Che la didattica del contrappunto fosse associata anche alla pratica alla tastiera è attestato del resto dallo stesso Fux che, illustrando l'ordine in cui possono essere disposte le consonanze in una composizione a quattro parti, fa riferimento al «sistema hodiernae nostrae claviaturae».<sup>167</sup>

<sup>165</sup> Cfr. J. LIPPIUS, *Synopsis musicae novae*, Strasbourg, Ledertz, 1612. Per una analisi del ruolo della teoria armonica di Lippius nel passaggio dalla modalità alla tonalità cfr. J. LESTER, *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1989, pp. 37-46.

<sup>166</sup> LESTER, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* cit., p. 45.

<sup>167</sup> FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., p. 116.

Nonostante le difficoltà implicite, e i rischi di fraintendimento, derivanti dal dualismo di fondo rappresentato dalla compresenza in sede teorica del sistema modale e di quello armonico, Basili dichiara apertamente di voler conservare le caratteristiche distintive proprie di ciascuno dei due. In questo senso entra in aperto dissenso con quanto Fux scrive in merito alla distinzione tra toni autentici e plagali. Il teorico austriaco infatti afferma che

Haud pauca exempla adducere possem ex Aloysio Praenestino, quibus demonstratur rem modorum neque praestantissimo viro huic magna fuisse curae. Hanc rem animo voluntas, nisi auctoritas obstaret, fere crederem, ipsosmet claros alias auctores nescivisse, quid certi de modis statuerent, aut si quae distinctio inter authenticos et plagales existit, certe tam parvi momenti existimasse, ut ejus curam habere operae pretium non duxerint. [...] Dicam tibi Josephe, non tam de praecepto, quam de consilio. Missis plagalibus, utere sex modis D. E. F. G. A. C. cum eorum transpositis.<sup>168</sup>

Questa ulteriore ambiguità dimostrata da Fux, che poco prima aveva esposto i fondamenti della teoria modale partire dalle opere di Zarlino, Bononcini e Berardi, negando poi di fatto la distinzione cardinale tra modi autentici e plagali, è duramente criticata da Basili:

Soggiunge egli, per la composizione spettante al canto corale, non esservi bisogno dell'uso de' modi plagali (mi pare un grand'errore) ma bastare solamente d'aver possesso dell'intonazioni, e de' modi ecclesiastici (et ecco una contraddizione) siegue a stabilire che lo studente siegua il consiglio di attendere ai sei modi D. E. F. G. A. C. senza curarsi dei plagali.<sup>169</sup>

Nonostante alcuni aperti dissensi, la versione di Basili si mostra complessivamente consonante con la prospettiva teorica esposta nel *Gradus ad Parnassum*. Tale accordo sostanziale si estende anche alla metodologia didattica utilizzata del teorico austriaco, e in particolare della spartitura come complemento imprescindibile dell'esercizio sulle specie contrappuntistiche.

## 8. Gli studi di contrappunto di Pasquale Antonio Basili sotto la guida di Andrea

Anche se non è stato possibile rintracciare manoscritti contenenti esercizi di contrappunto basati sul metodo delle specie svolti alla scuola di Basili, tuttavia alcuni documenti riconducibili al percorso di studi svolto dal nipote Pasquale Antonio permettono di comprenderne meglio strumenti, contenuti e obiettivi.<sup>170</sup>

In due lettere indirizzate a padre Martini, Pasquale Antonio Basili riferisce alcune informazioni riguardanti il proprio periodo di formazione musicale a Loreto sotto la guida dello zio. Nella prima, datata 23 maggio 1759, il nipote del nostro autore, richiedendo una lettera di raccomandazione a sostegno della propria candidatura al posto di maestro di cappella di Orvieto,<sup>171</sup> scrive al maestro bolognese: «a lei son cognite le mie debolezze, che

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>169</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, c. 96r.

<sup>170</sup> Per le notizie biografiche relative a Pasquale Antonio Basili cfr. cap. I.

<sup>171</sup> Martini scrisse effettivamente una raccomandazione a favore di Pasquale Antonio Basili. Cfr. Minuta di lettera di G. B. Martini, senza destinatario (ma probabilmente indirizzata al Capitolo della cattedrale di

componevo sette anni fa allorché stavo sotto la tutela di mio zio don Andrea Basili in Loreto».<sup>172</sup> Le «debolezze» menzionate altro non sono che la serie di composizioni su *cantus firmus* inviate da Pasquale Antonio Basili all'Accademia Filarmonica di Bologna il 30 giugno 1753, per esservi ammesso in qualità di compositore secondo le modalità dell'aggregazione «alla forestiera».<sup>173</sup> Questi brani, che saranno analizzati in questa sezione, rappresentano testimonianza di estrema rilevanza della metodologia didattica seguita dal nostro autore nella formazione del nipote. La seconda lettera, risalente al 29 agosto 1761, Pasquale Antonio Basili si rivolge a padre Martini per averne un attestato scritto di stima da esibire a Baldassarre Angelini, ex allievo dello stesso Francescano.<sup>174</sup> Angelini, a quanto si può leggere, aveva offeso Pasquale Antonio Basili, mettendone in dubbio le capacità di compositore e sfidandolo pubblicamente a comporre una fuga a dodici voci. A certificare la propria competenza il musicista chiama nuovamente in causa gli studi svolti alla scuola del maestro lauretano: «io so bene che mio zio quindici anni fa s'è adoprato in genere di musica, e di comporre, impiegarmi nelle più ardue imprese dell'arte, e ne ho fin dal '51 riportato appresso i più celebri uomini applauso».<sup>175</sup> Grazie alle indicazioni cronologiche fornite in queste due lettere è possibile stabilire che Pasquale Antonio Basili iniziò i propri studi con lo zio a Loreto intorno al 1746. A questo periodo risale come si è visto la traduzione del *Gradus ad Parnassum*, che certamente è stata utilizzata dal maestro lauretano come strumento didattico anche a beneficio del nipote. Gli studi di quest'ultimo si erano protratti per circa sette anni, trascorsi i quali si era trasferito ad Apiro (oggi in provincia di Macerata), come risulta dalla qualifica con la quale si presentò al giudizio dei Filarmonici,<sup>176</sup> proseguendo tuttavia la propria formazione con lo zio almeno fino alla metà del 1753.

Il primo dei documenti appartenenti a questo periodo emersi durante l'indagine archivistica è un esercizio di spartitura della *Missa ad fugam* di Giovanni Pierluigi da Palestrina.<sup>177</sup> Sul frontespizio del manoscritto autografo, conservato nella Biblioteca «Mozzi-Borgetti» di Macerata, si legge: «*Missa ad fugam* del Palestina messa in partitura da Pasquale Basili in Loreto 1750».<sup>178</sup> In alto a destra sopra il primo sistema si trova

---

Orvieto), I-Bc, I.017.194a, SCHN 0552: «Attesto io infrascritto, come il sig. Pasquale Antonio Basili, ha tutte le qualità desiderabili per servire di maestro di cappella qualunque chiesa, avendo in sé il buon gusto accompagnato da tutta l'arte che può desiderarsi in un distinto compositore di musica singolarmente da chiesa, di cui ha dato tutte le prove più distinte negl'esperimenti da esso fatti in occasione d'essere stato aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna». L'esito finale non fu tuttavia favorevole a Pasquale Antonio Basili. Al concorso parteciparono anche Gregorio Ballabene e Carlo Antonio Cristiani (Camerino, ca. 1725 - Fermo, 21 aprile 1764), che al termine delle votazioni risultò vincitore (cfr. lettera di P. A. Basili a G. B. Martini del 1° agosto 1759, I-Bc, I.017.193, SCHN 0553).

<sup>172</sup> Cfr. lettera di P. A. Basili a G. B. Martini del 23 maggio 1759, I-Bc, I.017.194, SCHN 0551.

<sup>173</sup> Secondo il regolamento dell'Accademia Filarmonica bolognese, i compositori non residenti a Bologna che richiedevano l'aggregazione non erano tenuti a sostenere un esame scritto estemporaneo, ma potevano semplicemente inviare una o più composizioni proprie per sottoporle ai giudici in carica.

<sup>174</sup> Su Baldassarre Angelini cfr. M. PASCALE, *Il musicista perugino Baldassarre Angelini. Le lettere a padre G. B. Martini*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», n.s. I, 1977-1978, pp. 27-69.

<sup>175</sup> Cfr. lettera di P. A. Basili a G. B. Martini del 29 agosto 1761, I-Bc, I.017.196, SCHN 0555.

<sup>176</sup> Nel verbale di richiesta di aggregazione Pasquale Antonio Basili viene definito infatti come «maestro dell'Apiro», cfr. I-Baf, *Registro dei verbali*, II/2, 14 giugno 1753, c. 241r.

<sup>177</sup> G. P. da PALESTRINA, *Missarum liber secundus*, Roma, Eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567.

<sup>178</sup> I-MAC, Mss. mus. 18-5. Il manoscritto, inserito in una raccolta di partiture palestriniane, è stato erroneamente attribuito a Francesco Basili, il cui nome compare nel frontespizio sotto quello del cugino, cancellato a penna. Oltre all'evidenza fornita della grafia, appartenente chiaramente a Pasquale Antonio, è

l'indicazione «del Palestrina» nella grafia di Andrea Basili. A confermare la funzione didattica del manoscritto è la scarsa cura nella disposizione del testo cantato, che a partire dal *Sanctus* viene solamente accennato in alcune delle voci, segno che l'interesse principale era rivolto all'analisi dell'intreccio contrappuntistico. La scrittura appare regolare e chiara, segno che probabilmente si tratta di una bella copia realizzata dopo che i singoli brani erano stati spartiti e controllati dal maestro. Si possono tuttavia individuare alcune vistose correzioni, realizzate mediante abrasione e sovrascrittura, che segnalano come il lavoro di revisione sia stato condotto a diversi stadi della messa in partitura.<sup>179</sup> La scelta di una delle più note e complesse composizioni del Palestrina è indice che la formazione musicale ricevuta da Pasquale Antonio nel 1750 fosse già ad un livello piuttosto avanzato. Probabilmente il maestro lauretano aveva già analizzato con il nipote i brani contenuti nel manoscritto Landsberg 202, utilizzandoli come modelli di spartitura.<sup>180</sup> Come si è detto, nell'ambito della scuola romana lo studio della polifonia vocale sacra rinascimentale effettuato mediante la riduzione scritta in partitura delle singole voci era un aspetto fondamentale della formazione musicale del compositore. A conferma di questo aspetto metodologico, nel manoscritto delle *Notizie essenziali di musica*, precedentemente analizzato, sul quale anche Andrea Basili effettuò parte dei propri studi musicali, vengono fornite non solo le indicazioni necessarie per poter spartire brani scritti in notazione mensurale ma anche esempi tratti da opere del Palestrina. È verosimile che il nipote del nostro autore abbia seguito un *iter* analogo, nel quale l'esercizio sulle specie contrappuntistiche veniva affiancato all'analisi di brani polifonici, seguendo un percorso di apprendimento procedente dall'astratto al concreto, nel quale l'applicazione pratica della regola trova nell'*exemplum* d'autore il suo contesto ermeneutico privilegiato. La familiarità di Pasquale Antonio Basili con questo esercizio è confermata da quanto scrive in una lettera a Saverio Mattei datata 4 ottobre 1780: «Io ho spartiti da venti e più messe dello stesso [*scil.* Palestrina]». <sup>181</sup> La scelta della *Missa ad fugam* mette inoltre in evidenza l'importanza assegnata allo studio dell'imitazione canonica, uno degli strumenti didattici principali utilizzati da Andrea Basili nel corso di tutta la sua attività di insegnamento. Non a caso la seconda testimonianza documentaria risalente all'ultima fase della formazione del nipote del nostro autore è quasi interamente costituito da canoni.

Si tratta dei componimenti inviati da Pasquale Antonio Basili all'Accademia Filarmonica, conservati al Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna.<sup>182</sup> Il manoscritto autografo, datato 30 giugno 1753, era accompagnato da un lettera indirizzata al

---

impossibile che il secondogenito di Andrea Basili possa aver redatto la partitura, dato che nel 1750 non era ancora nato.

<sup>179</sup> Gli interventi più vistosi di correzione si trovano alle bb. 5-9 del *Patrem omnipotentem* e in tutto l'*Osanna in excelsis*, nel quale è evidente la difficoltà dell'allievo a comprendere la notazione mensurale.

<sup>180</sup> Non è casuale che il manoscritto I-MAC, Mss. mus. 18-5 sia redatto sul carta dello stesso formato e con identica filigrana della raccolta contenuta in D-B, Ms. mus. Landsberg 202. Questo manoscritto sarà analizzato nella sezione seguente.

<sup>181</sup> Cfr. lettera di P. A. Basili a S. Mattei del 4 ottobre 1780, pubblicata in S. MATTEI, *Paralipomeni per servire di continuazione alle opere bibliche*, I, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1788, pp. 216-218: 217.

<sup>182</sup> I-Bc, DD.126, *Sette brevi componimenti in istile rigoroso sopra le parole Benedicamus Domino e Bononia docet*. Eitner cita questo manoscritto nel suo *Quellen-Lexikon* riportando erroneamente la data del 30 giugno 1735, ipotizzando che Pasquale Antonio fosse il padre di Andrea Basili, cfr. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, cit., I, p. 363.

principe dell'Accademia, con la stessa data, con la quale il giovane compositore rispondeva alla richiesta di inviare alcuni brani in vista della valutazione della sua domanda di aggregazione. All'inizio della lettera vengono descritti dettagliatamente i brani:

In segno d'ossequiosissimo rispetto, e pronta ubbidienza a Vossignoria illustrissima sette diverse composizioni fatte sopra il *Benedicamus* solenne. La prima è a quattro voci con qualche obbligo come vedrà. La seconda è a cinque in fuga obbligando i due Tenori a tutte le note del *Benedicamus* in canone all'unisono. La terza è a tre, Soprano, Tenore e Basso, il Tenore fa il canto fermo, ed al Basso risponde il Soprano in canone rivoltato alla duodecima. La quarta composizione è a tre, due Contralti in canone all'unisono, ed il Tenore fa tutte le note del *Benedicamus*. La quinta è a due Tenori dicendo tutte le note del *Benedicamus* uno alla dritta, e l'altro al reverso. La sesta è a due Tenori coll'obbligo di tutte le note del detto *Benedicamus* per canone in subdiatesseron. La settima è a nove voci in fuga coll'obbligo nel primo Basso di cantare tutte le note del *Benedicamus*, ed il Tenore di rispondere in canone rivolto in subditono.<sup>183</sup>

Come si apprende dal seguito della lettera, questi brani erano stati composti nell'arco di quattro giorni sotto la guida di Andrea Basili. Ad esse l'aspirante accademico si riferisce con il termine di «lezioni», sottoponendole alla critica dei giudici come saggio dei propri studi di contrappunto. È molto probabile che i brani siano stati non solo composti sotto l'occhio vigile del maestro lauretano, ma anche da lui rivisti prima dell'invio. Sul manoscritto si possono notare infatti piccoli interventi nella grafia di Andrea Basili, che integrano le indicazioni relative agli artifici contrappuntistici impiegati e alcune lacune nel testo cantato. Il *cantus firmus* utilizzato è l'intonazione del *Benedicamus Domino* solenne:<sup>184</sup>



Intonazione del *Benedicamus Domino* solenne.<sup>185</sup>

Pasquale Antonio Basili sviluppa a partire da questo soggetto sette brevi brani di genere diatonico. Il primo, l'unico in cui l'imitazione canonica è assente, consiste in un contrappunto imitato a quattro voci con il canto fermo al Soprano. Strutturalmente il brano è analogo agli esperimenti cui venivano sottoposti coloro che richiedevano l'ammissione alla Congregazione dei musici di s. Cecilia, non dissimile da quello che verrà elaborato dal medesimo da Pasquale Antonio nel 1766 per ottenere l'aggregazione a questo sodalizio.<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Cfr. lettera di P. A. Basili diretta probabilmente al principe dell'Accademia Filarmonica, 30 giugno 1753, I-Bc, Epv.Basili P.1.

<sup>184</sup> Sul medesimo *cantus firmus* sono basati gli *Studj sopra'l canto fermo del Benedicamus Domino solenne*, composti da Antonio Aurisicchio (Napoli, 1710 - Roma, 1781), conservati nella collezione Santini della Biblioteca diocesana di Münster. Cfr. D. DI PALMA, "voce" *Aurisicchio, Antonio*, in *DBI*, IV, 1962.

<sup>185</sup> Cfr. P. CERONE, *Le regole più necessarie per l'introduttione del canto fermo*, Napoli, Gargano e Nucci, 1609, p. 27.

<sup>186</sup> Cfr. I-MAC, Mss. mus. 3-1, *Responsorio in Festo Corporis Christi (Immolabit bedum)*. Il brano è erroneamente attribuito ad Andrea Basili.

Gli altri sei componimenti sono costituiti da fughe e canoni in ordine di complessità crescente, culminanti in una fuga a nove voci nella quale sette voci si muovono in imitazione libera, sovrapponendosi ad un canone al rovescio del canto fermo affidato alle due rimanenti. Non è inverosimile ritenere che Andrea Basili abbia ampiamente collaborato alla stesura di questi brani, non solo esercitando la sua supervisione didattica, ma anche suggerendo all'allievo modalità di realizzazione e soluzioni compositive all'allievo. La stessa richiesta di aggregazione fatta da Pasquale Antonio Basili è probabilmente stata suggerita e sostenuta dallo zio allo scopo di favorirne la carriera musicale.

Destinati alla formazione del nipote potrebbero essere anche i contrappunti ricopiati dalla mano di Francesco Basili in un manoscritto conservato nella Bibliomediateca dell'Accademia nazionale di santa Cecilia. Si tratta di un fascicolo pentagrammato intitolato «Canone del sig. Giuseppe Jannaconi».<sup>187</sup> All'interno si trovano però anche una serie di composizioni su canto fermo di Andrea Basili, scritte «in occasione che il nepote della moglie ebbe il *redeat* per il medesimo soggetto nell'esame di Roma».<sup>188</sup> Come si apprende dalla lettera di Basili a Giuseppe Foschi, Pasquale Antonio non era riuscito a superare al primo tentativo l'esame di ammissione alla Congregazione dei musici di santa Cecilia:

mio nipote in Roma si espose al concorso. Alla prima non passò, ed io stesso glie la sentii contro, avendo veduto nella prima sua composizione trascorsi che da un vero, e giusto giudice non poteva ammettersi: ma preso il mio consiglio, doppo una seria occupazione, fattane supplica per essere di nuovo all'esame, passò egregiamente.<sup>189</sup>

Il «consiglio» di Basili consiste nel fornire al nipote diversi esempi di contrappunto imitato in stile osservato. In primo luogo una fuga tonale a 4, nella quale il *cantus firmus*, al quale si sovrappone è collocato successivamente in tutte le voci, partendo dal Basso e ascendendo fino al Soprano. Segue un'altra fuga tonale il cui soggetto, derivato dal precedente *cantus firmus*, viene trattato in imitazione stretta. La scelta della risposta tonale in entrambi i casi è un elemento caratteristico della concezione romana del contrappunto severo. Basili intendeva qui evidentemente fare in modo che il nipote si adeguaesse agli standard richiesti dagli esaminatori della Congregazione cecilianica, nonostante in altre occasioni si fosse espresso a favore della risposta reale.<sup>190</sup> Basili inserisce poi due canoni chiusi, basati sempre sul medesimo tema: un canone a 2 voci in diapason, e un canone all'unisono a 8 voci.

Come si è visto, l'imitazione canonica rappresenta il punto culminante della formazione contrappuntistica tratteggiato nel manoscritto delle *Notizie essenziali di musica*. Nei manoscritti teorico-didattici prodotti in seguito dal maestro lauretano l'importanza attribuita al canone come strumento didattico verrà ulteriormente confermata, come anche dall'interesse per questa tecnica compositiva nella sua tarda produzione musicale.<sup>191</sup> Questo aspetto della metodologia di insegnamento seguita da Basili ne mostra lo stretto legame con la tradizione rinascimentale della pedagogia musicale. Nei secoli XVI e XVII il canone era

---

<sup>187</sup> I-Rama, A. Ms. 3399.

<sup>188</sup> *Ibid.*, c. 2v.

<sup>189</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. Foschi del 4 gennaio 1773, I-Bc, I.017.158, SCH 0513.

<sup>190</sup> Cfr. le già citate lettere di A. Basili a G. B. Martini inviate a metà del 1749, relative al caso Delfini, I-Bc, I.017.110, SCHN 0472; I-Bc, I.017.191, SCHN 0473.

<sup>191</sup> Cfr. il *Salmo LI* composto nel 1777 su commissione di Giovenale Sacchi, I-MAC, Mss. mus. 3-57.

utilizzato come esercizio in relazione a diversi aspetti della competenza musicale. Innanzitutto l'impiego di semplici canoni a due voci era considerato un strumento privilegiato per l'apprendimento dei rudimenti della pratica musicale, dalla solmisazione al canto polifonico.<sup>192</sup> L'impiego del canone è spesso associato anche all'illustrazione della notazione mensurale. Nel terzo libro del *Dodecachordon* Heinrich Loriti Glareanus utilizza semplici esempi canonici tratti dalle opere di vari autori per illustrare la teoria modale.<sup>193</sup> Ma è nell'applicazione delle tecniche contrappuntistiche più avanzate che solitamente viene fatto ricorso al canone. Nei suoi *Artifici musicali*, Giovanni Battista Vitali,<sup>194</sup> indirizzandosi al lettore, mostra in quale considerazione fosse tenuta l'imitazione canonica come elemento della formazione musicale alla fine del secolo XVII:

Non merita il nome di musico chi non sa maneggiare in qualsivoglia modo gli arcani più profondi dell'arte. Perciò desiderando io di particolarmente giocare, ho dato in luce questa mia operetta inserta con varii canoni, contrapunti doppi, e curiose inventioni, acciò serva di motivo a maestri, che si possano perfetionare i loro scolari, quando però n'habbino la vera notitia; se bene alcuni poco pratici hanno osato dire non essere necessaria la cognizione di questi canoni, havendone io più volte havuto discorso con molti della professione, che per verità non me ne hanno saputo dare un minimo barlume, e pure s'ingannano, perché ne ho osservato sparsi in varie composizioni d'huomini i più virtuosi, che mai intrecciarono note, che bramando rendere il loro nome immortale, si diedero a queste laboriose fatiche, stimando senza queste non poter conseguire il nome di perfetto compositore, per essere i canoni realmente il vero esame del contrappunto.<sup>195</sup>

Il pieno possesso dell'arte canonica secondo Vitali, che afferma di aver potuto ammirare in particolare a Roma la perizia dei compositori nella composizione di canoni, rappresenta il sigillo della raggiunta maestria nel contrappunto. Andrea Basili, che nell'Urbe aveva compiuto il proprio perfezionamento musicale, si era certamente esercitato a lungo in questa tecnica contrappuntistica, e continuerà a comporre canoni enigmatici per tutta la sua vita, come attestato dallo scambio epistolare con padre Martini.<sup>196</sup> Tra le opere a stampa che il maestro lauretano cercò di ottenere tramite il corrispondente bolognese si trova anche una raccolta di canoni del compositore romano Pier Francesco Valentini.<sup>197</sup> All'inizio del secolo XVIII a Roma inoltre il canone era utilizzato in alcune delle prove concorsuali per coloro che aspiravano a dirigere una cappella, come avvenne per esempio nel 1721 nella

<sup>192</sup> Per una rassegna dell'impiego didattico del canone nel periodo compreso tra i secoli XVI e XVIII si veda D. B. COLLINS, *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, PhD dissertation, Stanford University, 1992, in particolare il cap. VIII (*Canon in Music Pedagogy*), pp. 373-398. Una indagine sul significato dell'arte canonica in Italia durante il secolo XVII, cfr. L. WUIDAR, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

<sup>193</sup> H. LORITI GLAREANUS, *Dodecachordon*, Basilea, Heinrich Petri, 1547, Liber III.

<sup>194</sup> Giovanni Battista Vitali (Bologna, 18 febbraio 1632 - Modena, 12 ottobre 1692), compositore e strumentista formatosi sotto la guida di Maurizio Cazzati.

<sup>195</sup> G. B. VITALI, *Artifici musicali ne' quali si contengono canoni in diverse maniere, contrapunti doppi, inventionj curiose, capritii, e sonate*, Modena, Eredi Cassiani, 1689, p. 5.

<sup>196</sup> Cfr. per esempio le lettere di A. Basili a G. B. Martini del 6 Novembre 1770 (I-Bc, I.017.145, SCHN 0506) e del 24 gennaio 1774 (I-Bc, I.017.166, SCHN 0521).

<sup>197</sup> Si tratta della raccolta postuma intitolata *Canoni musicali* (Roma, Belmonti, 1655). Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 26 Aprile 1763, I-Bc, I.017.128, SCHN 0490.



chiesa di S. Maria dell'Anima in occasione della nomina del nuovo maestro.<sup>198</sup> Tra i concorrenti era allora risultato vincitore Girolamo Chiti, che superò la prova grazie al severo magistero contrappuntistico appreso da Giuseppe Ottavio Pitoni, sotto la guida del quale si era lungamente esercitato nella scrittura canonica, come attestano due raccolte teorico-didattiche compilate a partire dal 1713.<sup>199</sup> Ma anche la scuola bolognese assegnava al canone una notevole rilevanza in ambito didattico, come si evince da quanto padre Martini scrive commentando un canone su canto fermo di Zarlino, nell'opera che racchiude i fondamenti della sua metodologia di insegnamento della composizione:

Questi artifizii, questi laboriosi impegni sembreranno facilmente ai compositori de' nostri giorni fatiche inutili, e più tosto conducenti a corrompere il buon gusto, che si vuole sia connaturale, e intrinseco alla nostra musica, Ma io penso, che preso con moderazione un tal esercizio da chi desidera di giungere alla perfezione di questa professione, possa recare gran lume, e vantaggio, affine d'impossessarsi delle regole più essenziali del contrappunto, e di vederne la loro ampia estensione esercitandosi ad esempio dei pittori, i quali con ogni applicazione dell'arte del disegno (che nella pittura equivale all'arte del contrappunto nella musica) vengono a rendersi abili, e capaci di dipingere lodevolmente, e con facilità, che nella musica corrisponde alle composizioni o per voci, o per strumenti; e siccome i pittori esprimono nel disegno gli atteggiamenti più singolari, e più difficili delle figure, e delle loro parti, per sempre più giungere alla perfezione della loro arte, così ancora hanno praticato i compositori più eccellenti di musica di eseguire le maniere più difficoltose, persuasi gli uni, e gli altri di quel celebre detto: Arte perfeziona natura.<sup>200</sup>

La tradizione pedagogica del canone nel secolo XVIII è ulteriormente documentata dagli *Elementi teorici della musica* di Luigi Antonio Sabbatini, allievo di padre Martini, nella quale i canoni sono utilizzati come espediente per facilitare la memorizzazione del contenuto delle lezioni.<sup>201</sup> La metodologia didattica seguita da Andrea Basili nella formazione musicale di Pasquale Antonio si colloca dunque in linea con la scuola romana e con quella bolognese, nelle quali il canone rappresentava il segno distintivo del compiuto perfezionamento nell'arte contrappuntistica.

<sup>198</sup> Per questa notizia cfr. PASQUINI, *Padre Martini iudex et arbiter* cit., p. 173, nota 45.

<sup>199</sup> I-Bc, X.162, *Resoluzione de' canoni enigmatici musicali di d. Gio. Briccio romano studii fatti nella scuola di Pitoni. In Roma 1713 da Girolamo Chiti Carletti*; e I-Bc, G.7, *Ad maiorem Dei gloriam, die XXIX mensis Iunii Ann. S. MDCCXIII. Hieronymus Chiti Carletti presbiter senensis scribebat Romae, et ex musurgiae vigiliis haec pretiosa collecta Petri Aloysii Praenestini, aliorumque principum musicae scientiae, in hoc libello propizja manu exaravit*. In questo secondo manoscritto sono raccolti numerosi esempi di artifici contrappuntistici tratti da autori del secolo XVII. Un'altra importante raccolta di canoni proveniente dal Fondo Chiti conservato nella Biblioteca Corsiniana è contenuta nel volume miscelaneo intitolato *Thesaurum absconditum* (I-Rli, Ms. S. 10) nella quale è incluso anche un *Canon al contrario et al rovescio* di Giuseppe Ottavio Pitoni (c. 12r). Anche il manoscritto didattico, intitolato *Li principii della composizione da Francesco Gasparini*, conservato nella Staatsbibliothek di Berlino in una copia risalente al secolo XIX (D-B, Mus. ms. 7105/1), altro non è che un'ampia antologia di canoni, disposti in ordine crescente di difficoltà e culminante nella *Missa canonica* a quattro voci, brano che intorno al 1740 sarà oggetto di studio da parte di Johann Sebastian Bach, cfr. F. GASPARINI, *Missa a quattro voci, eingerichtet von J. S. Bach*, a cura di P. Wollny, Stuttgart, Carus Verlag, 2015.

<sup>200</sup> G. B. MARTINI, *Esemplare* cit., t. II, p. 46. Sull'uso del parallelo tra pittura e musica nella riflessione didattica di padre Martini cfr. cap. I.

<sup>201</sup> L. A. SABBATINI, *Elementi teorici della musica colla pratica dei medesimi, in duetti, e terzetti a canone accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci*, Roma, Pilucchi Cracas e Giuseppe Rotilj, 1789-90.

## 9. La “spartitura” di brani polifonici: il manoscritto Landsberg 202

Come si è detto, lo stretto rapporto metodologico che nell'insegnamento del contrappunto intrattiene il metodo delle specie contrappuntistiche con l'esercizio della spartitura è uno degli elementi caratteristici della scuola romana. Baini, nel tentativo di ricondurre le origini di quest'ultima alla filiazione diretta da Giovanni Pierluigi da Palestrina, menziona numerosi autori che dedicarono una parte significativa della loro formazione musicale alla messa in partitura e allo studio delle opere del *Princeps musicae*. In questa schiera di illustri compositori il nome di Pasquini è seguito immediatamente da quello di Fux, del quale Baini riporta che

nel *Gradus ad Parnassum* impresso in Vienna d'Austria il 1725 confessa di aver tratto dallo studio indefesso sopra le opere di Giovanni [scil. Pierluigi da Palestrina] quanto aveva di musicali cognizioni: *clarissimo illi musicae lumini Aloysio Praenestino totum quidquid in hoc genere scientiae in me est, in acceptis refero, ejusque memoriam, dum vivam, maximo pietatis officio prosequi numquam desinam*; e perciò caldamente raccomanda nella lez. 7 dell'eserciz. 5 a tutti gli amanti della musica, che prendano ad imitare il Pierluigi, perché senza questo studio mai non si può divenire eccellente: *cujus styli extra controversiam princeps est Aloysius Praenestinus, illud musicas lumen, quem tibi imitandum, si cura profectus haud ordinarii premeris, etiam atque etiam commendo*.<sup>202</sup>

Ma lo studio delle opere del Palestrina è un tratto comune delle formazione di molti altri musicisti operanti tra la fine del secolo XVII e l'inizio del secolo XVIII. Nel profilo biografico di Antonio Maria Pacchioni contenuto nel volume sesto della *Biblioteca modenese*, Girolamo Tiraboschi sottolinea come questi si fosse dedicato a lungo a mettere in partitura le opere maestro romano, e come grazie a questo costante esercizio avesse potuto completare autonomamente la propria formazione musicale. Scrive Tiraboschi:

fu dapprima scolaro di Marzio Erculei, e poscia di Giammaria Bononcini [...]; e morto il secondo nel 1678 da se medesimo continuò indefesso lo studio della musica, leggendo i migliori libri, che potesse avere alle mani, come il Zarlino, l'Angleria, ed altri. In essi egli apprese la teoria insieme alla pratica, e col vedere gli spartiti de' buoni maestri, e col mettere in partitura le messe ed altre composizioni del Palestrina e di altri celebri professori, giunse egli pure a scrivere da gran maestro; e tra le doti, che in lui si ammirarono, fu quella singolarmente di essere eccellente nel grande artificioso contrappunto da lui ridotto a una chiarezza e naturalezza straordinaria.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> BAINI, *Memorie* cit., II, p. 72.

<sup>203</sup> G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese, o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del serenissimo signor duca di Modena*, Tomo VI, p. II, Modena, presso la Società tipografica, 1786, pp. 596-597. La notizia riguardante gli studi di Antonio Maria Pacchioni (Modena, 5 luglio 1654 - ivi, 15 luglio 1738) si trova anche nel secondo volume dell'*Esemplare* di padre Martini, dal quale forse dipende in parte il passo citato di Tiraboschi: «Questo insigne compositore [...] apprese l'arte del canto sotto la disciplina di d. Marzio Erculeo di Otricoli, musico della cappella ducale di Modana, e celebre maestro di canto fermo, e figurato, come si manifesta dalle di lui opere pubblicate con le stampe. Studiò poscia l'arte del contrappunto sotto la direzione di Gioan-Maria Bononcini capo degli strumenti della corte di Modana, celebre anch'esso per le diverse opere pratiche stampate, e particolarmente per l'opera intitolata *Musico pratico*, molto utile per apprendere l'arte del contrappunto, ma essendo mancato al Pacchioni dopo pochi anni sopraggiunto dalla morte il maestro, si diede con uno studio indefesso a spartire le composizioni de' maestri più classici, e singolarmente del

Anche Giuseppe Ottavio Pitoni consigliava agli allievi la pratica della spartitura, alla quale si era lungamente dedicato durante gli anni di formazione, come ricorda Girolamo Chiti nel già citato profilo biografico a lui dedicato. L'importanza attribuita da Pitoni allo studio delle opere del Palestrina, mediante la messa in partitura delle singole parti per analizzarne al contempo il decorso lineare e la dimensione verticale, è ricordata anche da Bainsi, che se ne serve per tracciare un'ideale genealogia dei maggiori compositori europei, la cui maestria è ricondotta alla mitica eredità palestriniana custodita dalla scuola romana:

Leggasi pure la sopracitata vita ms. di Giuseppe Ottavio Pitoni, opera di d. Girolamo Chiti sanese, scolaro ed amico confidentissimo del Pitoni, e si vedrà in qual conto ei tenesse le opere di Giovanni [scil. Pierluigi da Palestrina]: quanto profondamente vi si applicasse, ponendole in partitura di suo piglio, come ne analizzasse i pregi a' suoi discepoli; e con questo unico ricordo congedavali allorché erano a sufficienza istruiti: *mai non lasciate di studiare le opere del Pierluigi*. E questi appunto furono gli studi onde si accrebbe vaghezza per consiglio del Pitoni alle produzioni del Durante, del Porpora, del Leo, del Feo, e di tutti i loro discepoli nella scuola di Napoli; questo fu il nettare, che gustò Giorgio Hendel [sic] per le insinuazioni dell'abate Steffani, e del marchese Arcangelo Corelli; questo fu il latte che bevve il giovane Giuseppe Haydn per l'avvertimento del Fux.<sup>204</sup>

Anche alla scuola di Tommaso Bernardo Gaffi veniva probabilmente seguito un metodo analogo per l'insegnamento del contrappunto. In una lettera del 4 maggio 1748 indirizzata a padre Martini, Basili riferisce una discussione avuta con il maestro romano in merito alla dubbia attribuzione al Palestrina di un *Kyrie* a quattro voci, segno che lo studio delle opere polifoniche vocali, e in particolare di quelle palestriniane, era ancora in quegli anni parte integrante della formazione musicale.<sup>205</sup>

Nelle testimonianze riportate, la spartitura è presentata come uno strumento essenziale per l'apprendimento della composizione, senza il quale non è possibile giungere pienamente alla perfezione dell'arte musicale. Anche l'attività didattica di Andrea Basili si colloca in questa linea metodologica, come risulta da un manoscritto interamente autografo risalente contenente spartiture di opere polifoniche vocali e strumentali.

Il volume, conservato della Staatsbibliothek di Berlino, proviene come altri manoscritti teorico-didattici autografi di Basili dalla collezione di Ludwig Landsberg.<sup>206</sup> Sul dorso è presente l'indicazione autografa «Offertori del Palestrina», che conferma il progetto unitario che sta alla base della compilazione della raccolta, confermato a c. 1r dal titolo: «Offertori del Palestrina a 5 voci per la Quadregesima esposti in partitura da me Andrea Basili 1748 in Loreto». La stesura del manoscritto risale dunque allo stesso anno nel quale il maestro lauretano stava attendendo alla versione italiana del *Gradus ad Parnassum*. Tale contiguità temporale lascia supporre l'esistenza di uno stretto legame tra i due manoscritti. Analogamente alla *Musica prattica*, anche gli *Offertori del Palestrina* trovano dunque il loro

---

Palestrina, e con ciò si rese uno de' più eccellenti compositori del suo tempo». Cfr. MARTINI, *Esemplare*, cit., II, p. 104.

<sup>204</sup> BAINI, *Memorie* cit., II, p. 73.

<sup>205</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 4 maggio 1748, A-Wn, Autogr. 7/10.

<sup>206</sup> D-B, Mus. ms. Landsberg 202. Manoscritto rilegato in cartonato coevo, 22x31 cm, cartulazione moderna a matita per complessive cc. 75.

contesto di significazione nell'attività di insegnamento della composizione svolta da Basili a Loreto in questi anni.

Nonostante l'indicazione riportata nel titolo il manoscritto non contiene unicamente brani di Palestrina. Sono infatti compresi in esso opere polifoniche di altri autori, unitamente a due brani per organo in partitura.

	Offertori del Palestrina a 5 voci per la Quadragesima esposti in partitura da me Andrea Basili 1748 in Loreto
cc. 1r-2v	<i>In die cinerum</i> . <sup>207</sup>
cc. 3r-4r	<i>Per la Domenica prima di Quadragesima, offertorio del Palestrina a 5 [a carte 38]</i> . <sup>208</sup>
cc. 4v-5v	<i>L'istesso offertorio della Domenica prima di Quadragesima in musica diversa del Palestrina [a car. 43]</i> . <sup>209</sup>
cc. 5v-7r	<i>Domenica seconda</i> . <sup>210</sup>
cc. 7v-9r	<i>L'istesso offertorio posto in diversa musica pure del Palestrina. Domenica seconda. [a carte 53]</i> . <sup>211</sup>
cc. 9v-11r	<i>Per la Domenica terza di Quadragesima, offertorio del Palestrina [pagina 61]</i> . <sup>212</sup>
cc. 11v-12v	<i>Per la Domenica terza di Quadragesima, offertorio del Palestrina in diversa musica [pagina 68]</i> . <sup>213</sup>
cc. 13r-14v	<i>Per la Domenica quarta di Quadragesima a 5 del Palestrina. Dominica Letare [a carte 75]</i> . <sup>214</sup>
cc. 15r-16v	<i>In Dominica Passionis, offertorium Prenestini 5 vocibus [carta 82]</i> . <sup>215</sup>
cc. 17r-18v	Bianche
cc. 19r- 21v	<i>In Dominica Palmarum, offertorium Prenestini 5 vocibus [a carte 106]</i> . <sup>216</sup>
cc. 21v-23r	<i>Feria quinta In coena Domini, offertorio a 5 del Palestrina [a carte 118]</i> . <sup>217</sup>
c. 23v	Bianca
cc. 24r-39v	<i>Messa a 6 del Palestrina intitolata "Missa Papae Marcelli"</i> . <sup>218</sup>
cc. 40r-55v	<i>Messa del Palestrina a 4 "Ecce sacerdos magnus" in partitura</i> . <sup>219</sup>
c. 56r-v	<i>Il difficile "Agnus Dei" del Palestrina messo in partitura, e ridotto sotto una medesima misura</i> . <sup>220</sup>

<sup>207</sup> G. P. da PALESTRINA, *Mottetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, Liber secundus*, Venezia, Girolamo Scotto, 1573, p. 10 (*Derelinquat impius viam suam*).

<sup>208</sup> G. P. da PALESTRINA, *Offertoria totius anni, secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, quinque vocibus concinenda, Liber primus*, Roma, Francesco Coattino, 1593, p. 19 (*Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus*).

<sup>209</sup> Non è stato possibile reperire la fonte di questo brano, composto sul medesimo testo del precedente.

<sup>210</sup> G. P. da PALESTRINA, *Offertoria totius anni, Liber primus* cit., n. 20 (*Meditabor in mandatis tuis*).

<sup>211</sup> Non è stato possibile reperire la fonte di questo brano sul medesimo testo del precedente.

<sup>212</sup> G. P. da PALESTRINA, *Offertoria totius anni, Liber primus* cit., n. 21 (*Justitia Domini rectae*).

<sup>213</sup> Non è stato possibile reperire la fonte di questo brano sul medesimo testo del precedente.

<sup>214</sup> G. P. da PALESTRINA, *Offertoria totius anni, Liber primus* cit., n. 22 (*Laudate Dominum, quia benignus est*).

<sup>215</sup> *Ibid.*, n. 23 (*Confitebor tibi Domine in toto corde meo*).

<sup>216</sup> *Ibid.*, n. 24 (*Improperium expectavit cor meum*).

<sup>217</sup> G. P. da PALESTRINA, *Lamentationum Jeremiae Prophetiae, Liber secundus*, edizione moderna cura di F. X. Haberl, Lipsia, Beitzkopf & Härtel, 1888, pp. 49-50 (*Feria V, In coena Domini, Lectio III*). Questa raccolta di Lamentazioni rimasta inedita durante la vita del Palestrina, è contenuta in un codice manoscritto conservato a Roma nella Basilica di S. Giovanni in Laterano (I-Rsg, Rari, ms. 59). A Girolamo Chiti va attribuito il merito del ritrovamento di questo manoscritto, quasi interamente autografo, e della spartitura delle *Lamentazioni*. Quest'ultima è menzionata da Bains con il titolo: *Liber II Lamentationum Johannis Petri Aloysii Praenestini ineditus et inventus in veteri antiquo codice manuscripto Lateranensis basilicae. Hyeronimus Chiti sacrosanctae Lateranensis basilicae magister studioso in banc formam explanavit, Romae in aedibus Corsinis Lateranensibus, anno 1756*. Cfr. BAINI, *Memorie*, cit., II, p. 321. Evidentemente Andrea Basili deve avere avuto accesso ad una copia di questo brano precedente a quella redatta da Chiti.

<sup>218</sup> G. P. da PALESTRINA, *Missarum Liber secundus*, Roma, Eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567.

<sup>219</sup> G. P. da PALESTRINA, *Missarum cum quatuor, quinque, ac sex vocibus, Liber primus*, Roma, Valerio e Luigi Dorico, 1554.

cc. 57r- 59v	Bianche
cc. 60r- 69v	" <i>Missa Doctor Bonus</i> " di Domenico dal Pane estratta da esquisiti mottetti del Palestrina. <sup>221</sup>
cc. 70r-72v	<i>Pensiero Primo del Casini</i> . <sup>222</sup>
cc. 72v-73v	<i>Pensiero Secondo</i> . <sup>223</sup> (il brano risulta incompleto: la partitura è stata interrotta prima della fine della sezione iniziale)
cc. 74r-75v	bianche.

Due caratteristiche delle partiture del manoscritto Landsberg 202 ne indicano la provenienza didattica: l'assenza quasi assoluta, salvo rari casi, del testo cantato, e la presenza di esplicite indicazioni analitiche, consistenti in simboli e cifre che ricordano la notazione del basso continuo.<sup>224</sup> Il contenuto del manoscritto può essere suddiviso in quattro sezioni. Nella prima Basili sembra guidato dall'intento di raccogliere un ciclo quaresimale completo di composizioni palestriniane, dalla liturgia delle Ceneri fino a quella del Giovedì santo. A questo scopo integra il nucleo principale tratto dagli *Offertoria* con brani selezionati da altre raccolte.<sup>225</sup> È interessante notare che Basili indica sempre accanto ai titoli degli offertori un numero di carta, o pagina.<sup>226</sup> Tale numerazione non corrisponde a nessuna delle edizioni a stampa dei brani palestriniani e si riferisce probabilmente a quella di un codice manoscritto utilizzato come fonte dal maestro lauretano.<sup>227</sup>

Seguono due delle più celebri messe di Palestrina: la *Missa Papae Marcelli* e la *Missa Ecce sacerdos magnus*, rispettivamente dai libri secondo e primo delle messe. Alla *Missa Papae Marcelli* si attribuiva ancora nel secolo XVIII il merito di aver salvato la polifonia vocale in

<sup>220</sup> Si tratta del terzo *Agnus Dei* della *Missa Ecce Sacerdos magnus*. Lo stesso brano si trova spartito da Girolamo Chiti in un codice miscelaneo autografo, redatto in un arco temporale, tra il 1721 e il 1756, e contenente opere di vari autori cinque-settecenteschi. Su questo manoscritto, conservato nella Biblioteca dell'Accademia dei Lincei (I-Rli, Mus. M. 13) cfr. *Le note del ricordo. Il codice musicale M13 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma*, a cura di E. Sala, Padova, Nova Charta, 2015.

<sup>221</sup> D. DAL PANE, *Messe [...] a quattro, cinque, sei, & otto voci estratte da esquisiti mottetti del Palestrina*, Roma, Mascardi, 1687.

<sup>222</sup> G. M. CASINI, *Pensieri per l'organo in partitura*, Firenze, Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1715.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> Tali indicazioni non devono tuttavia essere confuse, come sembra suggerire Fellerer, con quelle del basso continuo propriamente detto (cfr. K. G. FELLERER, *Zum Bild der altklassischen Polyphonie im 18. Jahrhundert*, in *Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag*, a cura di G. Knepler, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, pp. 243-252: 252, nota 181).

<sup>225</sup> Il progetto di una spartitura degli offertori del Palestrina era stato intrapreso anche nell'ambito della cerchia di Zelenka, come attesta il manoscritto D-Dl, Mus. 997-E-13, risalente al 1728-29, nel quale sono contenuti gli offertori *Ad te levavi animam meam* e *Deus tu convertens vivificabis nos*. In entrambe le partiture Zelenka ha aggiunto di proprio pugno una linea di basso continuo. Nel terzo volume della sua *General History of Music*, per esemplificare l'opera del Palestrina, Charles Burney sceglie proprio uno degli offertori, l'*Exaltabo te Domino*, dagli *Offertoria totius anni*, II, Roma, Francesco Coattino, 1593, n. 1. Cfr. C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, III, London, Printed for the Author, 1789, pp. 191-194.

<sup>226</sup> Si tratta di una chiara analogia con quanto Basili fa nella versione del secondo libro del *Gradus ad Parnassum*.

<sup>227</sup> Probabilmente Basili ha tratto i brani da un libro corale conservato un tempo nella biblioteca della cappella musicale della Santa Casa ed oggi non più reperibile. È interessante osservare che un manoscritto conservato nella Bischöfliche Zentralbibliothek di Regensburg, datato 1625 e proveniente dalla chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma, contiene tra gli altri, anche i sei offertori per le domeniche di quaresima spartiti da Basili. Cfr. *Giovanni Pierluigi da Palestrina: A guide to Research*, a cura di C. Marvin, New York - London, Routledge, p. 102.

ambito liturgico.<sup>228</sup> Il terzo *Agnus Dei* della *Missa Ecce sacerdos magnus*, data la complessità della notazione mensurale impiegata dal Palestrina, rappresentava un vero banco di prova per la messa in partitura delle quattro voci: ciascuna di esse è scritta con tempi e prolazioni differenti e pertanto la riduzione ad un unico *tactus* richiede l'uniformazione delle figure di durata in modo da rendere leggibili simultaneamente le quattro parti.<sup>229</sup> Nella stesura in partitura ovviamente tutte le caratteristiche grafiche proprie delle diverse notazioni mensurali vengono uniformate, essendo necessaria l'adozione di un'unica figura di riferimento. Segue una messa di un epigono del Palestrina, Domenico dal Pane, elaborata a partire da un mottetto palestriniano, attraverso la quale Basili sembra voler includere nella propria antologia di spartiture un esempio della recezione palestriniana del secolo XVII. Anche la decisione di introdurre nella raccolta anche due brani strumentali, tratti dai *Pensieri* di Giovanni Maria Casini,<sup>230</sup> sembra muoversi nella stessa direzione.<sup>231</sup> Quest'opera si colloca in continuità con la tradizione organistica romana del secolo XVII, e in particolare con l'eredità frescobaldiana, dalla quale riprende la scelta editoriale di pubblicare brani per organo in partitura. In effetti nel caso di questi due brani non è appropriato parlare di un esercizio di spartitura, quanto piuttosto di copiatura, essendo già spartiti all'origine. Tuttavia la loro presenza in questa antologia fornisce un importante elemento per la comprensione dell'impiego didattico di questo manoscritto: l'analisi dei brani a partire dalla partitura avveniva probabilmente con l'ausilio di uno strumento a tastiera, secondo la pratica seicentesca che prevedeva l'utilizzo della partitura non solo per l'esecuzione di brani per tastiera ma anche per la realizzazione estemporanea dell'accompagnamento all'organo di brani vocali o strumentali.<sup>232</sup>

Come si è detto, nelle spartiture è presente l'uso della numerica in funzione analitica, analogamente a quanto già si è osservato a proposito delle spartiture contenute nel

<sup>228</sup> È quanto Pasquale Antonio Basili contesta a Saverio Mattei in una lettera del 4 ottobre 1780: «Molti autori riportano questa frottola, ma come può stare? Marcello non pontificò un mese; la messa del Palestrina non poteva farsi in pochi giorni». La lettera è pubblicata in MATTEI, *Paralipomeni per servire di continuazione alle opere bibliche* cit., I, pp. 216-218.

<sup>229</sup> Questo comporta anche la necessità, nello spartire ogni singola voce, di seguire le regole mensurali che ne governano stesura originale, soprattutto, ma non solo, in relazione al *tactus*. Di seguito vengono riportate le caratteristiche delle indicazioni mensurali di ciascuna parte: Cantus, *tactus* alla semibreve e breve perfetta; Altus, *tactus* alla breve (perfetta); Tenor, *tactus* alla semibreve, breve perfetta; Bassus, *tactus* alla minima, semibreve perfetta. Per una analisi di questo brano e delle diverse soluzioni adottate nello spartirlo durante il secolo XVIII cfr. R. M. GRANT, *Beating Time and Measuring Music in Early Modern Era*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 150-155.

<sup>230</sup> Giovanni Maria Casini (Firenze, 16 dicembre 1652 - ivi, 25 febbraio 1719) si era formato alla Francesco Nigetti, organista in S. Maria del Fiore, dedicando un'attenzione particolare allo studio delle opere per tastiera di Girolamo Frescobaldi. All'attività di organista e di maestro di cappella, affiancò anche quella di compositore e di insegnante.

<sup>231</sup> È interessante notare che il *Pensiero secondo* è basato sulle note Re-Fa-Mi-Re, molto utilizzato nel secolo XVII come tema di brani in contrappunto imitato. Si trova utilizzato come soggetto di fuga anche nel manoscritto delle *Notizie essenziali di musica* (I-MAC, Mss. Mus. 115-3) e nel *Gradus ad Parnassum* di Fux.

<sup>232</sup> Cfr. A. AGAZZARI, *Del sonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto*, Siena, Domenico Falcini, 1607, p. 4. Tra le competenze richieste al continuista, Agazzari elenca in primo luogo le due seguenti: «prima saper contraponto, o per lo meno cantar sicuro, ed intender le proporzioni, e tempi, e legger per tutte le chiavi, saper risolvere le cattive con le buone, conoscer le 3. e 6. maggiori, e minori, et altre simiglianti cose. Seconda deve saper suonare bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura, o spartitura, et haver molta pratica nella tastatura, o manico del medesimo, per non star'a mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardar le parti posteli davanti».

manoscritto delle *Notizie essenziali di musica*.<sup>233</sup> Le cifre sono collocate per lo più sopra il primo rigo o sotto l'ultimo. Mediante piccole croci Basili precisa i passaggi delle singole voci ai quali i numeri si riferiscono. Nella maggior parte dei casi il maestro lauretano si serve di queste indicazioni per evidenziare eventuali difformità rispetto ai rigidi principi del contrappunto osservato, generati dal moto parallelo delle parti oppure, per esempio, per segnalare l'impiego di aggregati verticali nei quali è implicito l'uso di rivolti dell'accordo di settima. Nel primo *Kyrie* della *Missa Papae Marcelli* per esempio vengono rilevate alcune deviazioni dalle regole di condotta lineare: a b. 7 la presenza di un ritardo multiplo di quarta, sovrapposto alla nota di risoluzione, e di settima; a bb. 10 e 13 un ritardo di settima insieme alla quinta. A b. 31 del *Qui tollis peccata mundi* viene sottolineato l'impiego di un ritardo di nona tra le parti estreme.

Nel suo complesso il manoscritto Landsberg 202 può essere considerato uno zibaldone di esempi della scrittura polifonia vocale e strumentale tra i secoli XVI e XVIII. La prospettiva storica implicita nella raccolta permette una duplice chiave di lettura didattica: ciascun brano può essere utilizzato induttivamente per esporre le regole del contrappunto a partire dalla loro applicazione contestuale; nel loro insieme invece i brani permettono di valutare continuità e discontinuità degli aspetti normativi della composizione in prospettiva storica. La compresenza dell'approccio analitico e di quello storico è un elemento caratterizzante della didattica *per exempla* che sarà ripresa e perfezionata in area bolognese, soprattutto grazie all'opera di padre Martini. A differenza dell'*Esemplare*, nel quale ciascun brano è accompagnato da ampie osservazioni di carattere analitico e storico, nella raccolta di Basili è totalmente assente l'elemento. Per comprendere questo aspetto del manoscritto è necessario calarlo nel contesto effettivo delle lezioni tenute dal maestro lauretano, durante le quali l'esercizio scritto e l'analisi dei brani erano costantemente accompagnati dalla spiegazione orale. Analogamente a tutti i materiali prodotti da Basili nel corso della sua attività di insegnamento, anche questo documento non è in sé né didatticamente autosufficiente né tantomeno autoesplicativo, e per essere compreso deve essere inserito nella complessa rete intertestuale che lega tra loro gli strumenti didattici utilizzati alla sua scuola.

## 10. Gli *Elementi musicali teorici e pratici*

Nella Biblioteca nazionale centrale di Roma è conservato un testo teorico-didattico manoscritto, parzialmente autografo, del nostro autore. Sulla prima carta, elegantemente ornato, compare il titolo: *Elementi musicali teorici e pratici con le vere regole per il buon uso delle voci, o suoni che formano l'armonia, esposti da Andrea Basili maestro di cappella in Loreto, 1768*.<sup>234</sup> Il documento fa parte del Fondo Gesuitico,<sup>235</sup> nel quale sono raccolti i manoscritti delle biblioteche di istituti religiosi pervenuti alla Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele II" a

<sup>233</sup> Cfr. I-MAC, Mss. mu. 115.3, c. 60r.

<sup>234</sup> I-Rn, *Fondo Gesuitico*, Ges. 128. Manoscritto di dimensioni 26,6 x 19,5 cm, cartolazione recentemente a matita da c. 1 a c. 58,

<sup>235</sup> Per la storia del fondo cfr. S. IANNUZZI, *Il Fondo Gesuitico*, in *Manoscritti antichi e moderni*, a cura di S. Buttò, Roma, BNCr, 2005, pp. 139-148.

seguito della soppressione delle Corporazioni religiose romane del 19 giugno 1873. Questo fondo raccoglie 1752 manoscritti di provenienza gesuitica, in particolare dalla biblioteca del Collegio Romano e dalla biblioteca della Casa Professa del Gesù di Roma.

La struttura del codice si compone di tre fascicoli rilegati: il primo è costituito da 7 fogli (cc. 1-13); il secondo da 12 fogli (cc. 14-38) e il terzo da 10 fogli (cc. 39-58). Le uniche manomissioni riscontrabili sono l'asportazione della c. 23, sostituita da un'altra carta inserita nella medesima posizione, e la sovrapposizione, mediante incollaggio, di un frammento cartaceo con correzioni a c. 35r. In entrambi i casi sul materiale inserito è riconoscibile la grafia musicale di Andrea Basili. Si può pertanto supporre che il manoscritto sia stato conservato nella sua forma originaria voluta dal nostro autore. La rilegatura è stata realizzata con piatti in cartone e dorso rinforzato in pergamena. La filigrana della carta mostra un'ancora inscritta in un cerchio sormontato da una stella a sei punte. Delle 59 carte complessive sono state utilizzate solo le prime 44. Da c. 39v a c. 44r sono stati tracciati su ogni carta tre sistemi di quattro pentagrammi, privi di testo scritto o di notazione musicale mentre le rimanenti sono bianche. È possibile supporre che nel progetto iniziale dell'opera fosse previsto l'inserimento di ulteriori contenuti, e che pertanto il testo sia parzialmente incompleto. Ma è ipotizzabile anche che le pagine vuote fossero lasciate ad uso dell'allievo per lo svolgimento di ulteriori esercizi.

Nel manoscritto è possibile individuare chiaramente la presenza di due differenti mani:<sup>236</sup> la prima, di Andrea Basili, da c. 1r a c. 4r, da c. 7r a c. 11r, con interventi integrativi e correttivi anche alle cc. 4v, 5r, 11v, 21v-23r, 35r e 38v; la seconda, che potrebbe appartenere all'allievo per il quale il testo è stato predisposto, da c. 4v a c. 39r. Il mutamento calligrafico coincide con l'introduzione di un nuovo argomento del trattato.

Il manoscritto sembra essere stato compilato e ordinato da Andrea Basili in base ad un criterio espositivo graduato, secondo un percorso che conduce dagli elementi di base fino ad argomenti più complessi. L'intenzionalità sistematica all'origine del trattato risulta evidente già dalla presenza di un frontespizio, strutturalmente analogo a quello di un'opera a stampa, sul quale sono riportati il titolo, scritto con eleganti capilettera ornati, il nome dell'autore dell'opera e la data.<sup>237</sup> Il contenuto può essere suddiviso in tre sezioni principali: la prima, nella grafia di Basili, di carattere introduttivo, espone gli elementi di base della teoria musicale e illustra alcune regole per la realizzazione del basso continuo, seguite da semplici esercizi di accompagnamento al cembalo; la seconda e la terza parte, redatte dalla seconda mano, contengono la copia quasi integrale del manoscritto delle *Notizie essenziali di musica*, precedentemente analizzato. Il percorso teorico-didattico degli *Elementi musicali teorici e pratici* nasce dunque da una operazione di recupero e aggiornamento di un testo preesistente. Con il premettere un breve trattato di basso continuo alla trattazione del

---

<sup>236</sup> Nella scheda redatta da Livia Martinoli per il database *Manus online* (un ampio progetto catalografico che comprende la descrizione e le immagini digitalizzate dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane pubbliche, ecclesiastiche e private), il manoscritto viene attribuito ad un'unica mano. La differenza tra la grafia di Basili e quella della seconda mano è tuttavia evidente. La scheda è consultabile al seguente indirizzo online: [http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=106548](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=106548).

<sup>237</sup> Tra i testi teorico-didattici manoscritti di Basili, la presenza di un frontespizio si ritrova solamente in un altro caso: I-MAC, Mss. mus. 115.6, *Elementi pratici per la musica vocale ed istrumentale. Esposti, con ordine naturale, da Andrea Basili, per chi ha volontà di studiare*.



contrappunto modale, Basili ha compiuto di fatto un'operazione di risignificazione di materiali didattici la cui impostazione metodologica risaliva a oltre mezzo secolo prima.

Per comprendere pienamente il mutamento di prospettiva avvenuto rispetto al testo delle *Notizie essenziali di musica*, è necessario mettere in evidenza le differenze tra queste e la copia contenuta negli *Elementi musicali teorici e pratici*.

<i>Elementi musicali teorici e pratici</i> I-Rn, Fondo Geuitico, Ges. 128 [cc. 4v-39r]	contenuto delle <i>Notizie essenziali di musica</i> I-MAC, Mss. mus. 115.3	
4v grafia di Basili	<i>Notizie essenziali di musica</i> (titolo della prima sezione)	1v
4v grafia della seconda mano	elenco dei dodici toni naturali («per quadro») e dei relativi trasporti una 4 <sup>a</sup> sopra o una 5 <sup>a</sup> sotto («per molle»)	1r
5r grafia della seconda mano (Basili aggiunge nel testo due annotazioni esplicative)	nozioni basilari di teoria modale	1v-2r
5v-6r Bianche		
6v-8v inizialmente grafia della seconda mano, da c. 7r grafia di Basili	formazione dei dodici toni naturali e dei relativi trasporti alla 4 <sup>a</sup> alta, alla 5 <sup>a</sup> bassa e, in alcuni casi, una 2 <sup>a</sup> sopra e una 2 <sup>a</sup> sotto.	2v-8r
9r-11r grafia di Basili	cadenze a 3 nei dodici toni naturali.	9r-14r
11v-16r titolo aggiunto da Basili: <i>Dei tempi, de suoi segni, e del valore diverso delle figure ad essi soggette etc.</i> Il testo seguente coincide con quello delle <i>Notizie essenziali di musica</i> ed è nella grafia della seconda mano	elementi di notazione mensurale.	17r-27v
16r-17r grafia della seconda mano (piccola integrazione effettuata da Basili)	definizione degli intervalli musicali di 3 <sup>a</sup> maggiore e 6 <sup>a</sup> maggiore, il moto per grado congiunto, toni e semitoni, le alterazioni ♭ e ♯, e la solmisazione del semitono	28r-31r
17v	<i>Sieguono le Fughe a tre per tutti i dodici toni</i> (titolo della seconda sezione)	31v
17v-36r grafia della seconda mano (sono presenti due interventi di Basili alle cc. 21v-23r e 35r, inoltre l'ordine delle ultime sei fughe è stato razionalizzato, in modo da far sempre seguire al tono naturale il relativo trasporto)	Fughe nei dodici toni naturali e nei relativi trasporti una 4 <sup>a</sup> sopra o una 5 <sup>a</sup> sotto.	32r-59r
Omesse	Spartiture degli inni «Quesumus auctor omnium» a 5 voci, «Gloria tibi Domine qui natus es de Virgine» a 4 voci e «O Crux ave spes unica» a 4 voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina, tratte dagli <i>Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, quattuor vocibus concinendi, necnon hymni</i>	59v-65r

	<i>religionum</i> , Roma, Giacomo Torniero e Bernardo Donangelo (Francesco Coattino), 1589.	
omessi	7 canoni enigmatici con testo: a. <i>Sancta Maria ora pro nobis</i> b. <i>Sesta maggior non giungerà</i> c. <i>Dilige humilitatem</i> d. <i>Si quis diliget sapientia</i> e. <i>Cantate</i> f. <i>Hercules dux Ferrariae</i> g. <i>Ecce quam bonum et quam iucundum</i>	65v- 66r
36v	4 canoni enigmatici a 4 voci: a. <i>Canon a 4</i> b. <i>Canon a 4, cala un tono</i> c. <i>Cresce un tono   a 4 riverso, cala un tono</i> d. <i>Canon a 4, cresce un tono</i>	66v
37r-39r	- Risoluzione del <i>Canon a 4</i> - Risoluzione del <i>Canon a 4, cala un tono</i> - Risoluzione del canone <i>Cresce un tono</i> - Risoluzione del riverso del precedente, <i>cala un tono</i> - Risoluzione del <i>Canon a 4, cresce un tono</i>	67r- 68v
39v-44r tre sistemi formati da quattro rigghi vuoti in ogni carta		
Omessi	esempi di contrappunto rovesciabile: 20 diversi modi di sviluppare due linee in contrappunto doppio, per moto retto e contrario, a due, tre e quattro voci.	69r- 70v

Come si può vedere da questa tabella sinottica, il contenuto delle cc. 4v-39r degli *Elementi musicali teorici e pratici* deriva integralmente da quello delle *Notizie essenziali di musica*. A parte alcune trascurabili discrepanze, la differenza più tra i due testi è dovuta unicamente ad alcune omissioni. Mancano infatti nel manoscritto degli *Elementi musicali teorici e pratici* i tre esercizi di spartitura dal Palestrina, i primi sette canoni enigmatici e la sezione riguardante il contrappunto rovesciabile. La selezione operata in sede di copiatura ha certamente seguito un criterio stabilito da Andrea Basili che, decidendo di non includere nel testo alcune parti delle *Notizie essenziali di musica*, ha perseguito nell'intento di dare all'opera originaria una diversa valenza, collocandola in un nuovo contesto teorico e didattico. Come si è detto alla fine del manoscritto sono presenti numerose carte con rigghi musicali vuoti seguite da carte bianche. È possibile ipotizzare che il testo dovesse includere anche la parte sul contrappunto rovesciabile, che di fatto chiude le *Notizie essenziali di musica*. Per quanto riguarda invece gli esercizi di spartitura e i canoni enigmatici, dai quali sono stati espunti tutti quelli forniti di testo, è certo che la decisione sia stata chiaramente quella di non includerli nel manoscritto. La scelta di eliminare i brani del Palestrina messi in partitura potrebbe essere semplicemente dettata dalla volontà di far svolgere direttamente all'allievo gli esercizi di spartitura, partendo dalle indicazioni date sulla teoria modale e sulla notazione

mensurale, o di fargli analizzare esempi di spartiture già realizzate.<sup>238</sup> L'omissione potrebbe inoltre rientrare in un mutato quadro metodologico, nel quale l'insegnamento del contrappunto modale non è più radicato nell'esemplificazione data da concreti modelli storici, ma è divenuto un apprendimento di regole astratte della polifonia lineare. Una risposta alla questione riguardante il significato teorico e didattico assunto dal contrappunto modale nel contesto degli *Elementi musicali teorici e pratici* può trovare risposta solamente dal rapporto che intercorre all'interno di questo testo tra la parte iniziale e il contenuto della *Notizie essenziali di musica*.

La prima sezione, interamente redatta da Basili, ha un taglio chiaramente introduttivo. Si apre infatti con alcune nozioni teoriche, per passare all'esposizione degli elementi fondamentali dell'armonia e delle regole dell'accompagnamento al cembalo. La definizione d'apertura è evidentemente un calco della formulazione agostiniana contenuta nel *De musica*.<sup>239</sup> «La musica è un'arte di ben modulare, consistendo in voci, suoni (che sono l'oggetto materiale di questa scienza) e di numeri che sono l'oggetto formale di essa».<sup>240</sup> Come si è osservato precedentemente, questa citazione agostiniana riveste un particolare significato per Basili e ricorre più volte come *exergo* o *incipit* di suoi manoscritti teorico-didattici. Questo stretto legame con l'opera del *Doctor Gratiae* può forse essere ricondotto al periodo romano di studi e all'appartenenza alla Congregazione dei Musici di s. Cecilia: negli Statuti della confraternita ceciliana, approvati il 18 maggio 1684 – documento fondamentale con il quale si ottenne l'obbligo dell'iscrizione, con relativo pagamento di tributi, di tutti i musicisti romani – viene infatti citato Agostino, «il quale co' suoi scritti diede molti lumi a questa scienza conforme si può vedere ne' suoi trattati *De musica*».<sup>241</sup> Ma è più probabile che Basili si serva di questo *locus communis* della trattatistica musicale antica per recuperare la molteplicità dei significati pedagogici assunti dalla musica: essa non è solo una competenza pratica (composizione ed esecuzione), ma anche un sapere razionalmente fondato (teoria della musica) e un esercizio teoretico (musica speculativa).<sup>242</sup> Il termine 'arte' con il quale il nostro autore traduce l'originale agostiniano *scientia* comprende dunque in sé il significato di 'arte liberale', di 'arte meccanica' e di 'arte bella'. Una definizione che sottolinea da un lato la dignità della musica come disciplina appartenente al quadrivio e dall'altra la sua natura di

<sup>238</sup> Potrebbe essere anche questo uno degli scopi impliciti nel manoscritto Landsberg 202 contenente un'ampia selezione di spartiture di opere integrali del Palestrina e altri autori riconducibili all'ambiente della polifonia vocale romana, analizzato nella sezione precedente.

<sup>239</sup> Cfr. AGOSTINO D'IPPONA, *De Musica*, I, 2.2: «Musica est scientia bene modulandi» (trad. it. a cura di M. Bettetini, Milano, Rusconi, 1992, p. 90).

<sup>240</sup> I-Rn, Fondo Gesuitico, Ges. 128, c. 1r.

<sup>241</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia*, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, I, 1970, p. 273.

<sup>242</sup> Nella biografia contenuta nelle *Notizie varie*, Francesco Basili, riferendosi alla formazione musicale del padre afferma che «i suoi studi in questa scienza non si ristrinsero alla sola teoria, e pratica, ma eziandio nella speculativa, e nella parte di matematica sua corrispondente» (cfr. D-B, Mus. ms. autogr. Basili, F.1, p. 1). In relazione a questa tripartizione della musica in pratica, teorica e speculativa cfr. anche quanto scrive Lichtenthal in merito alla divisione del sapere musicale: «I. Musica teorica (scienza musicale). Essa considera i suoni: A) Come oggetti della natura, 1) rispetto alla fisica (acustica), 2) rispetto alla matematica (canonica). B) come oggetti dell'arte, 1) teorica della composizione, 2) teorica del canto e del suono, 3) teorica del meccanismo degli strumenti musicali. II. Musica pratica. a) l'arte di comporre, b) l'arte di eseguire, c) l'arte di fabbricare gli strumenti musicali». Cfr. P. LICHTENTHAL, *Dizionario e Bibliografia della musica*, II, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 59.

arte pratica e di esercizio estetico. Non a caso nel passo citato viene richiamata la distinzione scolastica tra oggetto materiale e oggetto formale, a confermare la struttura multiforme e complessa del sapere musicale. Questa formulazione, che Basili utilizzerà in seguito nel testo degli *Elementi di musica*,<sup>243</sup> si ritrova anche in due testi teorici coevi. Nel primo, il *Compendio della teoria dei numeri per uso del musico* di Giambattista Martini, si legge:

La musica, come subalterna dell'aritmetica, e della geometria, prende il numero dall'una, e la linea dall'altra, servendosi per linea della corda sonora, e del numero per misurarla, e quindi ambedue compongono l'oggetto principale della musica, che è il suono, e il numero, e questi viene ad essere come la forma, e il corpo sonoro la materia della musica.<sup>244</sup>

In modo analogo si esprime pochi anni dopo padre Francesco Antonio Vallotti:

Il suono pertanto è l'oggetto fisico della musica, ed il numero l'oggetto matematico; e col linguaggio dei scolastici direbbesi esserne il suono l'oggetto materiale, ed il numero l'oggetto formale, in guisa che l'astronomia ha per oggetto la quantità relativa al moto. Non è però la musica una scienza puramente speculativa, poiché dalla considerazione de' suoni passa alla pratica ed alla disposizione di essi; perciò la musica è scienza teorico-pratica, come varie altre.<sup>245</sup>

Sia il passo iniziale degli *Elementi musicali teorici e pratici* sia quello di Vallotti derivano da un testo di Gerardus Vossius,<sup>246</sup> *De quatuor artibus popularibus*, nel quale si può leggere: «Nempe duo spectantur in objecto musices; materiale, sive res considerata, et formale, sive modus considerandi. Prius est sonus [...]. Alterum est numerus, ac mensura».<sup>247</sup>

Dopo la definizione iniziale della materia, Basili entra subito *in medias res*, mostrando di volersi occupare innanzitutto degli aspetti inerenti la teoria e la pratica della composizione musicale, e non di musica speculativa, aspetto del sapere musicale oggetto del libro primo del *Gradus ad Parnassum*.<sup>248</sup> A questo scopo opera una partizione preliminare della materia affermando che la musica «si divide in armonia e melodia. La prima è chiamata simultanea; l'altra successiva».<sup>249</sup> Argomento della trattazione sarà però esclusivamente la parte relativa all'armonia. Segue infatti l'elenco degli intervalli musicali e la distinzione tra consonanze (perfette e imperfette) e dissonanze.<sup>250</sup> Basili distingue poi tre

<sup>243</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 19v.

<sup>244</sup> G. B. MARTINI, *Compendio della teoria dei numeri per uso del musico*, s.l., s.e., 1769, p. 3.

<sup>245</sup> F. A. VALLOTTI, *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica*, Padova, Giovanni Manfrè, 1779, p. 2.

<sup>246</sup> Gerrit Janszoon Vos (1577-1649), celebre filologo e teologo olandese, più conosciuto con il nome latinizzato di Gerardus Vossius. Con i suoi scritti contribuì alla riforma del metodo scolastico.

<sup>247</sup> G. J. VOSSIUS, *De quatuor artibus popularibus, de philologia, et scientiis mathematicis, cui operi subjungitur, chronologia mathematicorum*, Amsterdam, Johannis Blaeu, 1650, p. 36.

<sup>248</sup> Cfr. anche la citata traduzione di Basili in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, cc. 3r-28r.

<sup>249</sup> I-Rn, Fondo Gesuitico, Ges. 128, c. 1r.

<sup>250</sup> *Ibid.*: «Gli elementi adunque dell'armonia sono: 1 unisono; 2<sup>a</sup>; 3<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup>; 5<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup>; 7<sup>a</sup>; 8<sup>a</sup>; 9<sup>a</sup>; con le loro replicate etc. Questi si dividono in consonanze e dissonanze. Le consonanze sono 3<sup>a</sup>; 5<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup>; 8<sup>a</sup>; e queste si considerano dalli Pratici come perfette 5<sup>a</sup>; 8<sup>a</sup>; ed imperfette 3<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup>. Si dicono imperfette la 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> per esser sottoposte alla mutazioni, di poter essere or maggiori, ed or minori. Le dissonanze sono (secondo i pratici) 2<sup>a</sup>; 4<sup>a</sup>; 7<sup>a</sup>; 9<sup>a</sup>. Queste possono essere di due sorti cioè maggiori, e minori. Per l'uso ordinario devono essere preparate, legate, e risolte con farle scendere di grado mediate, o immediate come si dirà etc.».

tipologie armoniche: l'armonia semplice, l'armonia derivata e l'armonia figurata. Ciascuna tipologia individua non solo una particolare modalità di realizzazione della dimensione verticale, ma anche un determinato stile musicale. Si tratta di un aspetto singolare della riflessione del nostro autore, che verrà ripresa in altri scritti e che possiede, come si dirà, sia un significato teorico sia un valore didattico.

La semplice armonia, la più perfetta, in 3<sup>a</sup> maggiore; 5<sup>a</sup>; 8<sup>a</sup> e si definisce unità fisic'armonica di voci, o suoni contenuti nella sestupla. Come la meno perfetta consiste in 3<sup>a</sup> minore; 5<sup>a</sup>; 8<sup>a</sup> e si definisce unità fisic'armonica di voci, o suoni contenuti nella sestupla. L'armonia derivata consiste in 3<sup>a</sup>; 6<sup>a</sup> ed ogn'altro accompagnamento che non sia 3<sup>a</sup>; 5<sup>a</sup>; 8<sup>a</sup>. L'armonia figurata forma tutte le frasi armoniche allorché è mista di consonanze, e dissonanze, e di diversi principii, e accordi uniti insieme.<sup>251</sup>

L'armonia «semplice», intesa come aggregato verticale di suoni, è quella in cui vengono impiegate esclusivamente triadi allo stato fondamentale. Più avanti Basili precisa che questa forma di armonizzazione è propria della «musica plana»,<sup>252</sup> espressione con la quale egli intende probabilmente non solamente il *cantus planus*, ma il contrappunto osservato su canto fermo, basato sul sistema modale, nonché la tecnica di armonizzazione del basso continuo risalente al secolo precedente. A confermare questa interpretazione può essere citato un interessante passo che compare poco prima della fine del primo volume dell'*Esemplare* di padre Martini, nel quale viene esplicitato il fondamento storico-stilistico di quanto affermato da Basili. Riferendosi alla realizzazione del basso seguente di brani polifonici dei secoli XVI e XVII, il Francescano scrive:

non di rado s'incontra un passo, nel quale si scorge una pratica essere frequentemente quanto usata di primi maestri dei tempi andati, altrettanto sfuggita dai compositori de' nostri giorni; poichè la reputano questi per se stessa non poco molesta alle orecchie più delicate. Quei dunque, qualora s'incontravano in due note di grado ascendenti, o discendenti nella parte fondamentale del basso, davano a tutte due l'accompagnamento di terza, e quinta; laddove questi in tal'incontro danno bensì ad una l'accompagnamento di terza, e quinta, ma all'altra vi prestano quello di terza, e sesta [...]. Sopra di che avvertir conviene, che i maestri avevano per regola dedotta dalla pratica di contrappunto, e l'assegnavano anco agli organisti (Galeazzo Sabbatini, *Regola per sonare il basso continuo*, cap. IV), che tutte le note del basso continuo devono avere per accompagnamento terza, quinta, & ottava; ed eccettuavano quelle, che ascendono, o discendono un semitono, o naturale, o accidentale, alle quali stimavano doversi la sesta in luogo della quinta». <sup>253</sup>

È interessante notare inoltre che il fondamento della prima specie di armonia sia ricondotto dal nostro autore alla concezione tartiniana dell'unità fisico-armonica, concetto che per il teorico istriano indicava il modello ideale della perfezione estetica e ontologica. Come

---

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> I-Rn, Fondo Gesuitico, Ges. 128, c. 1r: «La musica plana però consiste in dare a tutte le note gravi 8/5/3 eccettuato il Bmi ♮ che nel genere diatonico per non aver quinta gli si dà 6/3 così ad ogn'altra nota che sia segnata col 6».

<sup>253</sup> G. B. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, t. I, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774, pp. 224-225.

risulta da una lettera a padre Martini del 16 marzo 1755,<sup>254</sup> Basili aveva incominciato ad interessarsi all'opera di Tartini già dalla pubblicazione del *Trattato di musica*.<sup>255</sup> Superate alcune perplessità iniziali, il nostro autore era giunto a considerare il violinista e teorico istriano come un punto di riferimento della propria riflessione musicale, sia per quanto riguardava gli aspetti di carattere matematico sia, soprattutto, quelli speculativi e filosofici.<sup>256</sup>

La seconda tipologia armonica è quella «derivata», costituita dall'impiego di accordi nei quali la triade si presenta in stati diversi da quello fondamentale, anche se ad esso riconducibili. Non viene affermata esplicitamente l'identità triadica dei rivolti, anche se il termine stesso di armonia derivata la presuppone. L'impiego dei rivolti segna un mutamento stilistico che Basili non identifica ma che presumibilmente si riferisce al sistema bimodale maggiore minore.

La terza tipologia armonica è la più ampia. Nel concetto di armonia «figurata» Basili comprende infatti tutto ciò che pertiene al trattamento delle dissonanze e all'impiego di figure melodico-armoniche non riconducibili alla triade in stato fondamentale e ai suoi derivati. Come si dirà in seguito, il maestro lauretano ritornerà, in testi successivi, sulla definizione di armonia figurata, per definirne più chiaramente i contenuti, limitandosi negli *Elementi musicali teorici e pratici* a fornire le seguenti indicazioni generali sul trattamento delle dissonanze.

Le combinazioni ordinarie per le dissonanze sono:

Con la 2<sup>a</sup>:  $\frac{6}{4}$  oppure  $\frac{5}{2}$ . Con la 4<sup>a</sup>:  $\frac{8}{6}$  oppure  $\frac{8}{4}$ . Con la 7<sup>a</sup>:  $\frac{7}{5}$  e la 5<sup>a</sup> si lascia quando è falsa,

seppure non vi sia anch'essa preparata. Con la 9<sup>a</sup>:  $\frac{9}{5}$  la quale non deve prepararsi né

dall'ottava, né dalla sesta, il che ancora potrà farsi quando la risoluzione non cada in ottava col Basso; il che si evita quando il detto Basso si muove altrove nella risoluzione.<sup>257</sup>

Dopo aver esposto questa tripartizione armonica, Basili fornisce alcuni rapidi consigli agli aspiranti compositori. Tra questi sono ancora presenti avvertimenti tipici dell'insegnamento tradizionale del contrappunto, come quello che stabilisce che «il principio ed il fine sia in consonanza perfetta».<sup>258</sup> È rilevante notare la distinzione tra viene operata tra il «comporre a più voci» e il «suonare», espressione che può indicare tanto l'accompagnamento al cembalo quanto l'improvvisazione alla tastiera.<sup>259</sup> Tale distinzione rispecchia anche il rapporto che intercorre in sede didattica tra il contrappunto e il basso continuo, tra un

<sup>254</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 marzo 1755, I-Bc, I.017.115, SCHN 0477.

<sup>255</sup> G. TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, nella stamperia del Seminario, 1754.

<sup>256</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 15 settembre 1770, I-BC, I.017.144, SCHN 0505: «Io in vero dopo un serio studio son divenuto parziale di esso sig. Tartini, il quale secondo il mio povero giudizio si è reso immortale».

<sup>257</sup> I-Rn, Fondo Gesuitico, Ges. 128, c. 1v.

<sup>258</sup> *Ibid.* La formula utilizzata da Basili è probabilmente desunta dalla prima lezione che apre il secondo libro del *Gradus ad Parnassum*: «principium, & finis, consonantiis perfectis constare debent». Cfr. FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., p. 46. La traduzione di questo passo nella *Musica Pratica* è la seguente: «il principio, ed il fine costituir si deve di consonanze perfette» (D-B, Mus. ms. autogr. theor, Basili, A. 1, c. 30v).

<sup>259</sup> Cfr. a questo riguardo il passo già citato in GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., p. 59: «l'accompagnare è un comporre all'improvviso».

sistema di regole di condotta delle parti più stretto e rigoroso rispetto ad uno meno vincolato. Afferma infatti il nostro autore che:

Tanto nel suonare che nel comporre essendo gl'estremi i più sensibili, devono fuggirsi due ottave, e due quinte in movendosi le parti da una nota all'altra; nel cembalo basta evitarle nell'estremità; ma nel comporre a più voci devono fuggirsi anche fra le parti medie». <sup>260</sup>

Una simile distinzione tra diversi livelli di rigore nell'applicazione delle regole di condotta delle parti riferite alle voci interne, si trova anche in Gasparini, riferito allo stile pieno di accompagnamento al cembalo o all'organo: «non si biasima l'empire, o raddoppiare più che si può le consonanze. Né si osserva così esattamente, che nel mezzo non vi siano le ottave, e le quinte, benché procedino con l'istesso moto, perché si suppone che siano salvate col cambiamento delle parti». <sup>261</sup>

Basili colloca metodologicamente la composizione alla tastiera, che si fonda sulla teoria e sulla pratica del basso continuo, in funzione preparatoria rispetto al comporre polifonico. Di conseguenza anche il sistema armonico basato sulla regola dell'ottava e sull'accompagnamento dei movimenti del basso viene utilizzato con un'analogia valenza introduttiva. Alla base di questo sistema il maestro lauretano pone il concetto di «modo», definito come «una sequenza di sette suoni determinati, tendenti che siano a modulare il principale solo stabilito dal compositore», e la cui struttura armonica è definita dalla regola dell'ottava, di seguito esplicitata:

La I<sup>a</sup> del modo vuol 3<sup>a\*</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>.

La II<sup>a</sup> maggiore del modo vuol 3<sup>a</sup> minore, 6<sup>a</sup> maggiore, 8<sup>a</sup>.

La III<sup>a\*</sup> del modo vuol 3<sup>a\*</sup>, 6<sup>a\*</sup>, 8<sup>a</sup>.

La IV<sup>a</sup> minore del modo vuol 3<sup>a\*</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>, come la I<sup>a</sup>.

La V<sup>a</sup> del modo vuol 3<sup>a</sup> maggiore, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>.

La VI<sup>a\*</sup> del modo vuol 3<sup>a\*</sup>, 6<sup>a\*</sup>, 8<sup>a</sup>, come la III<sup>a\*</sup> del modo.

La VII<sup>a</sup> maggiore del modo vuol 3<sup>a</sup> minore, 6<sup>a</sup> minore, 8<sup>a</sup>. <sup>262</sup>

In altri testi manoscritti il nostro autore fornirà altre volte schemi e modelli di armonizzazione della scala, collocandola sempre tra gli elementi propedeutici della realizzazione del basso continuo e della composizione.

La sezione introduttiva degli *Elementi musicali teorici e pratici* si chiude con alcuni «Esercizi primi elementari per accompagnare al cembalo», nei quali la pratica dei moti cadenzali avviene insieme a quella di alcuni tipici movimenti del basso (per es. «ascende per quarta e discende per terza»). I due esercizi più estesi sono costituiti da una catena di modulazioni che percorre tutto il circolo delle quinte a partire dalla tonalità di La, prima nel modo minore e poi in quello maggiore. Entrambi presuppongono l'adozione di uno strumento accordato secondo un temperamento circolante. Seguono alcuni esercizi sulla regola dell'ottava, ciascuno dei quali consiste in una scala ascendente e discendente terminante con una cadenza perfetta. La serie, ordinata cromaticamente, comprende solo

---

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., p. 62.

<sup>262</sup> I-Rn, *Fondo Gesuitico*, Ges. 128, c. 1v.

cinque scale, ma doveva probabilmente coprire tutte le tonalità, sempre a partire da quella di La. Il medesimo tipo di scala si ritroverà all'inizio di ciascuno dei ventiquattro *Esercizi* contenuti nella *Musica universale armonico pratica*. Questo lascia supporre che la prima parte del manoscritto Ges. 128 rappresenti *in nuce* il progetto del corso di composizione in essa contenuto e che la sua concezione sia collocabile intorno al 1768.

In conclusione, gli *Elementi musicali teorici e pratici* presentano un percorso di apprendimento della composizione strutturato metodologicamente a partire da una distinzione fondamentale che diverrà pienamente chiara solo nella *Musica universale*: quella tra un contrappunto concepito a partire dalla dimensione verticale data dalla costruzione degli accordi sui movimenti del basso, orientati in base al un sistema armonico maggiore/minore, e un contrappunto radicato nella teoria modale.

## 11. Uno “zibaldone” didattico: il manoscritto I-MAC, Mus. ms. 3-58

All'inizio del marzo 1770, terminata la stagione operistica del carnevale di Civitanova Marche, sulla strada di ritorno verso Pergola, dove esercitava come maestro di cappella della Cattedrale, Pietro Morandi fece sosta per alcuni giorni a Loreto.<sup>263</sup> Durante il breve soggiorno, Morandi compose un'*Ave Maria* a quattro voci, che venne eseguita in sua presenza dai cantori della cappella della Santa Casa.<sup>264</sup> In quei giorni si intrattenne inoltre con Andrea Basili, del quale aveva probabilmente fatto conoscenza già in passato, discorrendo di argomenti musicali. In quell'occasione il maestro lauretano aveva mostrato al venticinquenne allievo di padre Martini una raccolta di propri brani che avevano suscitato l'interesse di Morandi al punto che questi ne riferì per lettera al Franceseano:

Nel ritornare da Civitanova son passato per Loreto dove ho ritrovato il famoso a Vostra Paternità ben noto sig. Basili, il quale mi ha favorito mostrandomi sue composizioni. In particolare fughe a 6 e 10, le quali veramente sono degne da attentamente osservarsi da professori di musica.<sup>265</sup>

Da quanto scrive Morandi e dalla succinta descrizione delle composizioni che gli furono mostrate da Basili, si evince che l'argomento delle conversazioni aveva toccato questioni inerenti la tecnica contrappuntistica. Il maestro lauretano si era servito di alcuni brani per esemplificare alcuni aspetti particolari della scrittura polifonica. Non si trattava di una argomentazione occasionale, ma di una modalità espositiva impiegata abitualmente da Basili in sede didattica: attraverso l'impiego di *exempla* propri, non desunti cioè dalle opere di autori della tradizione polifonica dei secoli precedenti, il maestro lauretano si presentava a Pietro Morandi come un autorevole esponente della tradizione contrappuntistica italiana.

---

<sup>263</sup> Pietro Morandi (Bologna, 15 aprile 1745 - Senigallia, 8 dicembre 1815) studiò canto, clavicembalo e composizione con padre Martini. Nel 1763 fu aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come compositore. Poco dopo ricevette la nomina di maestro di cappella nella cattedrale di Pergola. Nel 1778 passò al servizio della cattedrale di Senigallia con lo stesso incarico, rimanendo in carica fino al 1811, anno in cui si ritirò dall'attività musicale.

<sup>264</sup> Cfr. lettera di P. Morandi a G. B. Martini dell'8 marzo 1770, I-Bc, I.014.070, SCHN 3387.

<sup>265</sup> *Ibid.*



Nella Biblioteca comunale “Mozzi-Borgetti” di Macerata è conservato un ampio zibaldone interamente autografo il cui contenuto potrebbe corrispondere al volume che Pietro Morandi ebbe modo di vedere a Loreto nel marzo 1770.<sup>266</sup> Il manoscritto, rilegato in cartone coevo, è costituito dall’assemblaggio di fascicoli formati da fogli oblunghi, sui quali sono tracciati righi musicali in numero variabile. Di seguito ne viene fornita la descrizione.

	I-MAC, Mus. ms. 3-58, <i>Basili Andrea, Fuga a 5, altre fughe, toccate</i> [titolo archivistico]
cc. 1r-2v	<i>Fuga a 5 con i suoi rivolti di d. Andrea Basili</i>
cc. 3r-7v	<i>Fuga in 8° Tono plagale in proporzione aritmetica</i> [correzione per sovrascrittura ad “armonica”] <i>D. G. D.</i> [al di sotto e in corrispondenza delle tre lettere precedenti:] <i>12: 9: 6 secondo le costituzioni di Aristosseno</i> [cancellazione autografa] <i>della 3<sup>a</sup> specie della diapente, della 3<sup>a</sup> specie della diatessaron, e della 4<sup>a</sup> specie della diapason secondo Tolomeo; posta in musica à 8 voci da d. Andrea Basili sopra l’antifona: Veni Sponsa Christi; per il concorso della cappella di Loreto nel 1740.</i>
c. 8r-v	Bianca
cc. 9r-12v	<i>Fuga a dieci con 5 soggetti di d. Andrea Basili in XI modo.</i>
cc. 13r-16v	<i>Fuga a 8 con l’obbligo dell’intonazione del 3° tuono secondo l’istituzione del canto fermo istituito da S. Ambrogio che fiorì circa l’anni di Nostro Signore 370 poi riformato e disposto [?] da S. Gregorio Magno musico eccellentissimo il quale fiorì l’anni 600 di Nostro Signore posto in proportion aritmetica secondo Tolomeo</i> [cancellazione autografa] <i>Aristosseno e b e</i> [al di sotto e in corrispondenza delle tre lettere precedenti:] <i>12: 9: 6 e della prima specie della diapente, e della 4<sup>a</sup> della diatessaron, e della 4<sup>a</sup> specie della diapason</i>
cc. 17r-22r	<i>Fuga a 8 di d. Andrea Basili</i>
c. 22v	bianca
c. 23r	appunto isolato di sole sette note
cc. 23v-24r	<i>Fuga</i> [per tastiera, in Re maggiore]
c. 24v	bianca
c. 25r	Basso didattico, incompleto
cc. 25v-27r	<i>Toccata III</i> [a 5 voci, scritta in partitura ma destinata alla tastiera], incompleta
cc. 27v-28v	bianche
cc. 29r-v	<i>Fuga a 4 voci in Re maggiore, scritta in partitura ma destinata alla tastiera, incompleta</i>
cc. 30r	Brano per tastiera, in Sol maggiore
cc. 30v-31r	<i>Allegro</i> [per tastiera, in Do maggiore]
c. 31r	<i>Grave</i> [per tastiera, in Mi minore]
cc. 31v-32r	<i>Laberinto</i> [notato su un solo rigo musicale, ma destinato ad uno strumento a tastiera, in Do maggiore]
cc. 32v-33r	Brano per tastiera, in Sol minore
c. 33v	bianca
cc. 34r-37r	<i>Toccata 2<sup>a</sup></i> [per tastiera, in Re maggiore, suddivisa in quattro movimenti] 1. [senza indicazione] 2. [senza indicazione] 3. <i>Adagio</i> 4. <i>Capriccio</i>
cc. 37r-v	<i>Fantasia</i> [per tastiera, in Si $\flat$ maggiore]
c. 38r	Brano per pastiera in Sol minore
cc. 38v-40r	Brano per tastiera in Re minore
cc. 40v-41v	bianche
cc. 42r-45v	<i>Toccata di A. B.</i> [per tastiera, in Re maggiore] 1. <i>Preludio (Adagio assai)</i>

<sup>266</sup> Tuttavia nel manoscritto oggetto della presente analisi non sono presenti fughe a sei voci.

	2. <i>Allegro</i> 3. <i>Fuga</i>
c. 46r	bianca
cc. 46v-49v	<i>Toccata prima di Andrea Basili</i> [per tastiera, in Do maggiore]
cc. 50r-55v	<i>Fuga di Andrea Basili</i> [per tastiera, in Sol maggiore. A c. 55v, in calce alla composizione: <i>Sonata di Andrea Basili per divertire la malinconia nel cembalo</i> ]
cc. 56r-57v	bianche
c. 58r-v	<i>Laberintum</i> [notato su un solo rigo musicale, ma destinato ad uno strumento a tastiera] 1. in Si <sub>b</sub> maggiore 2. in Do maggiore
cc. 59r-60r	<i>Sistema facile di musica e nuovo di Andrea Basili</i>
c. 60v	bianca

La tipologia del manoscritto si colloca tra l'antologia e il "quaderno di lavoro". È evidente come durante la redazione, avvenuta nell'arco di almeno un decennio, il progetto della raccolta sia stato progressivamente modificato. L'idea inizialmente concepita da Basili era probabilmente quella di raccogliere in modo sistematico brani contrappuntistici di ampie dimensioni in stile osservato, da utilizzare come esempi da analizzare insieme ai propri allievi. Molto chiara è a questo proposito l'intenzionalità didattica che soggiace al nucleo di cinque fughe in partitura con le quali apre lo zibaldone. Il maestro lauretano ha infatti inserito nella partitura precise indicazioni che evidenziano le occorrenze tematiche e gli artifici contrappuntistici impiegati.

La prima fuga, a 5 voci, è basata sul medesimo soggetto assegnato al concorso svoltosi nel 1760 per il posto di maestro di cappella di S. Petronio, in occasione del quale Basili era stato convocato quale giudice esterno.<sup>267</sup> La composizione, di carattere strumentale, è strutturata in due sezioni. Nella prima, dopo l'esposizione iniziale, nella quale Basili utilizza la risposta del tono, il soggetto è trattato in imitazione stretta, sia in forma retta sia rovesciata. Le entrate, come già accennato, sono scrupolosamente segnalate in partitura. La seconda sezione è caratterizzata dall'impiego di un secondo soggetto, la cui introduzione avviene sulla risoluzione della cadenza perfetta che chiude la precedente. I due temi vengono poi sviluppati simultaneamente mediante il ricorso a stretti di complessità crescente che conducono alla conclusione del brano. Il tono d'impianto, Re minore, è mantenuto costantemente, salvo occasionali modulazioni alla quinta del tono.

Il secondo brano altro non è che la copia dell'esperimento con il quale Basili ottenne nel 1740 la direzione della cappella lauretana. La composizione, a 8 voci e basso continuo, è basata sul tema dell'antifona *Veni sponsa Christi*. Si tratta di un esempio di scrittura contrappuntistica vocale a doppio coro, nel quale il *cantus firmus* è presentato sia in forma rivoltata che aumentata. Il titolo contiene un'illustrazione dettagliata, quasi didascalica, del sistema modale di riferimento utilizzato per la stesura del brano. Basili sceglie la risposta reale, contrariamente a quanto solitamente prescritto in area romana per una fuga su *cantus firmus*,<sup>268</sup> probabilmente perché la risposta del tono gli avrebbe consentito

<sup>267</sup> Cfr. cap. I.

<sup>268</sup> Sul dibattuto argomento teorico relativo al tipo di risposta da dare ad un soggetto di fuga è emblematica la controversia sorta in seguito al fallito tentativo di aggregazione al sodalizio ceciliano compiuto da Carlo Delfini. Su questa vicenda e sul coinvolgimento in essa di Basili cfr. cap. I.

minori possibilità imitative nel corso della fuga.<sup>269</sup> Va sottolineato in ogni caso che differenza del rigorismo romano in tema di fuga,<sup>270</sup> Basili assunse sempre posizioni moderate nelle dispute su tale argomento.<sup>271</sup>

La fuga seguente, a 10 voci divise in due cori, è la composizione contrappuntisticamente più complessa dell'intera raccolta. In essa Basili sovrappone cinque differenti soggetti, reciprocamente in contrappunto rovesciabile, permutandone ad ogni entrata non solo la disposizione verticale ma anche la distanza temporale dell'imitazione. Il brano si conclude con una breve sezione a cori battenti che accompagna alla l'esposizione in forma aggravata del primo soggetto. Si tratta di un brano di estrema complessità, il cui scopo, in parte dimostrativo, è quello di presentare le molteplici possibilità combinatorie date dalla sovrapposizione di cinque differenti linee melodiche.

La quarta fuga della raccolta, a 8 voci, è affine alla seconda, sviluppata a partire da un *cantus firmus*. Entrambe le composizioni corrispondono ai requisiti richiesti solitamente dagli esami di concorso alla direzione di una cappella della prima metà del secolo XVIII. A differenza della seconda, in questa fuga il soggetto è però indipendente dal punto di vista melodico rispetto al *cantus firmus*, al quale viene sovrapposto dando luogo a differenti configurazioni in imitazione stretta. L'intonazione del terzo tono salmodico viene enunciata durante l'esposizione, ricomparendo in forma aggravata nel corso della composizione. Anche in questo caso, nel titolo vengono fornite dettagliate indicazioni in merito al modo di riferimento della composizione.

L'ultima delle fughe in partitura, a 8 voci, è a due soggetti, esposti separatamente e in seguito presentati insieme in una serie di stretti di complessità crescente, nell'ultimo dei quali ciascuna delle voci è composta esclusivamente da materiale tematico.

Nel complesso questo primo gruppo di cinque composizioni costituisce un nucleo indipendente e definito all'interno del manoscritto, formato da un insieme di esempi altamente complessi di contrappunto fugato e su canto fermo. È possibile ipotizzare che questa antologia di brani sia stata concepita con intento didattico, e che il loro impiego in funzione esemplare fosse rivolto alla preparazione degli allievi in vista della loro partecipazione ai concorsi per il ruolo di maestro di cappella. Per questo motivo nelle partiture sono riportate indicazioni analitiche relative ai procedimenti imitativi e agli artifici contrappuntistici adottati e i titoli dei due brani su *cantus firmus* dichiarano con precisione gli aspetti teorici necessari all'inquadramento delle composizioni nel sistema modale.

Dopo questa prima sezione dedicata alla polifonia vocale e strumentale, nello zibaldone sono incluse quasi esclusivamente composizioni per tastiera. Due eccezioni

---

<sup>269</sup> Tra i teorici che sostenevano la validità della risposta reale rispetto a quella del tono va annoverato Fux, che fa pronunciare al maestro *Aloysius* un monito in proposito al discepolo *Josephus*: «et firmu tibi sit, ut abrumpendo subjecto, nisi grave ratione postulante, quoad fieri potest, abstineas: potior est enim ratio cantus quam modo» (cfr. FUX, *Gradus ad Parnassum* cit. p. 232).

<sup>270</sup> Secondo quanto scrisse Girolamo Chiti a padre Martini il 13 settembre 1747 (I-Bc, I.011.132, SCHN 1344), Carlo Foschi, allora maestro di cappella della chiesa romana di S. Agnese nonché guardiano della congregazione cecilianiana, sosteneva «essere dogma e stile dell'esami di Roma, fino da' primi tempi, che la prima risposta dell'esaminati deve farsi nelle corde proprie del tono». La lettera è integralmente trascritta in *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti* cit., pp. 298-302, n. 128.

<sup>271</sup> È quanto emerge dal contenuto delle due lettere relative al "caso Delfini" inviate da Basili a padre Martini nel 1749: I-Bc I.017.110, SCHN 0472 e I-Bc I.017.191, SCHN 0473.

apparenti sono la *Toccata III* (cc. 25v-27r) e il frammento di fuga in Re maggiore (c. 29r-v), composizioni entrambe incomplete, notate in partitura. Se si osservano gli ambiti delle voci e i raddoppi interni è evidente la loro destinazione tastieristica. Altri due piccole *suite* di brani la cui destinazione strumentale potrebbe dare adito a dubbi sono il *Laberinto* (cc. 31v-32r) e il *Laberintum* (c. 58r-v), nei quali l'uso di una particolare scrittura, disposta su un solo rigo musicale, potrebbe portare a supporre una loro destinazione a strumenti a pizzico. Si tratta in realtà di una forma di notazione abbreviata analoga a quella del partimento, come conferma la numerica tipica del basso continuo presente nel secondo dei due brani che compongono il *Laberintum*. A sostegno di questa interpretazione va inoltre osservato che il secondo dei due brani di questa piccola *suite*, notato su due pentagrammi, è senza dubbio per tastiera, lasciando intendere che anche il primo sia stato concepito per tale tipologia strumentale. Una questione ulteriore viene sollevata dal basso didattico di c. 25r, che ha le caratteristiche sia dell'esercizio di accompagnamento al cembalo sia del solfeggio strumentale. In tutti gli altri casi sono chiaramente riconoscibili i tratti idiomati della scrittura clavicembalistica.

La serie dei brani per tastiera non segue l'ordine cronologico della loro composizione ma è stato probabilmente determinato dalla rilegatura finale dei differenti fascicoli. Questo aspetto è reso evidente non solo dai mutamenti osservabili nel tipo di carta e inchiostro utilizzato, ma anche dai diversi tratti calligrafici osservabili, che lasciano intuire una stesura avvenuta in tempi differenti. Nonostante queste variazioni tuttavia, la scrittura di Andrea Basili rimane sempre nettamente riconoscibile. La genesi non lineare del manoscritto è attestata anche dalla sequenza numerica nella quale compaiono le *Toccate*, inversa rispetto all'ordine in cui compaiono nel codice. Questa seconda parte risulta dunque meno strutturata della precedente, ed ha i caratteri del quaderno di lavoro più che della raccolta sistematica: la funzione di questa seconda parte del manoscritto sembrerebbe dunque non tanto quella di una raccolta didattica, ma di un quaderno di appunti ad uso personale. In queste pagine il maestro lauretano ha raccolto negli anni composizioni incomplete o frammentarie, schizzi e abbozzi musicali, riunendoli poi in un unico volume allo scopo di conservarli, forse in vista di futuri progetti compositivi.

Non è possibile tuttavia escludere completamente che anche i brani qui raccolti non siano stati impiegati come esempi nell'attività di insegnamento svolta da Basili. Alcune composizioni possiedono indubbiamente alcuni elementi di carattere didascalico e dimostrativo. La scelta stessa di stendere due brani per tastiera in partitura permette di avanzare l'ipotesi che anche all'origine di questa sezione del manoscritto potesse esserci un intento didattico. Complessivamente le 23 composizioni per tastiera contenute nel manoscritto I-MAC, Mus. ms. 3-58 coprono le seguenti tipologie formali:

Monotematici bipartiti	10
Forma libera, con elementi di tematismo	6
Fughe	5 [2 incomplete]
Partimento/Solfeggio	1
Monopartiti con <i>da capo</i>	1

I brani appaiono solitamente raggruppati in più movimenti, secondo il modello della toccata per tastiera in più movimenti utilizzato da Alessandro Scarlatti, all'interno del quale sezioni dalla struttura libera sono associate ad altre in forma bipartita o in stile fugato. Non sempre tuttavia viene segnalata l'appartenenza dei brani ad un'unica cornice formale mediante un'intestazione iniziale, e in alcuni casi vengono raggruppati insieme movimenti scritti in tonalità differenti, interconnessi unicamente tramite la laconica indicazione «volti». Il primo gruppo, senza indicazione di titolo, sembrerebbe in questo senso comprendere i tre brani a cc. 30r-31r, rispettivamente una sezione senza indicazione di tempo (presumibilmente un Allegro) in Sol maggiore, un secondo Allegro in stile fugato in Do maggiore e un Grave in Mi minore. Il secondo, intitolato *Laberinto*, comprende due soli brani entrambi privi di indicazioni agogiche (cc. 31v-32r): un primo movimento in forma di sonata monotematica bipartita, in Do maggiore, e un secondo in Sol minore. Alle cc. 34r-37r, sotto il titolo di *Toccata 2<sup>a</sup>*, sono compresi quattro brani in Re maggiore, disposti secondo lo schema agogico della sonata da chiesa: il primo movimento è un Adagio in forma bipartita, caratterizzato da passaggi cromatici ed enarmonici; il seguente, anch'esso in forma bipartita, è un Allegro con alcune stravaganze ritmiche e armoniche; il terzo un Adagio con *da capo* la cui esecuzione prevede numerosi incroci tra le mani; l'ultimo movimento, intitolato *Capriccio*, è nuovamente in forma bipartita. La *suite* successiva, con il titolo di *Fantasia*, è formata da due soli brani, il primo in Si<sup>♭</sup> maggiore, un Allegro in forma bipartita, e un Andante in Sol minore (cc. 37r-38r). L'ampio allegro seguente in Re minore non sembrerebbe connesso con i due precedenti, mancando l'indicazione «volti» alla fine di c. 38r. Il titolo *Toccata* identifica anche la sequenza dei tre brani in Re maggiore alle cc. 42r-45v, che si apre con un Preludio (Adagio assai), in forma bipartita, seguito da un Allegro di carattere virtuosistico, sempre in forma bipartita, e termina con un'ampia fuga, il cui soggetto è modellato sul basso della Romanesca. Gli ultimi quattro brani, tra i quali la *Toccata prima* in un unico movimento, non risultano associati fra loro da alcuna indicazione esplicita.

Il manoscritto termina con l'esposizione del «Sistema facile di musica e nuovo», nel quale Basili propone un proprio ingegnoso metodo di scrittura musicale alternativo alla notazione tradizionale. Il sistema del maestro lauretano recupera alcuni elementi dell'intavolatura alfabetica. I suoni sono indicati per mezzo di una sequenza di sette lettere, *a, b, c, d, e, f, g*, corrispondenti alle note La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol.<sup>272</sup> La collocazione delle lettere rispetto ad un unico rigo permette di stabilirne la posizione nel sistema complessivo delle altezze. Le lettere possono presentarsi in forma minuscola o maiuscola ed essere posizionate nello spazio inferiore o superiore individuato dal rigo, oppure sopra di esso. Le lettere maiuscole poste nello spazio sotto il rigo indicano la sequenza di altezze A-g nella notazione di Helmholtz, le lettere minuscole scritte nella medesima posizione si riferiscono invece alla sequenza a-g'. Le lettere minuscole sovrascritte al rigo individuano le altezze a'-g'', mentre quelle collocate nello spazio sopra il rigo comprendono le altezze a''-g''', limite estremo superiore della notazione proposta da Basili. Per indicare le note più gravi della

<sup>272</sup> I-MAC, Mus. ms. 3-58, c. 59r: «Li nomi delle note sono sette *A, B, C, D, E, F, G*. Le note pure sono sette e sono l'istesse lettere».

sequenza A'-G, Basili aggiunge un rigo addizionale al di sotto sovrascrivendovi le lettere maiuscole. Davanti al rigo Basili prevede l'utilizzo di una sola chiave, accompagnata da lettere la cui funzione è quella di indicare il registro di riferimento della voce o dello strumento a cui la parte è destinata.<sup>273</sup> Le durate sono segnate sulle rispettive lettere in base a questa tabella di corrispondenze. Non è previsto un segno per il valore di semiminima, considerato come valore base di riferimento.

Breve	Semibreve	Minima	Semiminima	Croma	Semicroma	Biscroma
~	+	/		–	=	≡

L'eventuale punto di alterazione viene collocato alla destra della lettera corrispondente. Le legature di valore vengono segnate secondo l'uso comune con un arco congiungente due lettere, mentre per segnalare la presenza di durate corrispondenti ad un numero intero di battute è sufficiente apporre sotto le lettere il numero delle battute complessive di durata del suono. I simboli delle pause sono identici a quelli della notazione tradizionale, con l'unica eccezione che le battute intere di pausa vengono indicate con la lettera 'P', al di sotto della quale può essere specificato con un numero la quantità di battute vuote. Anche l'indicazione del metro segue quella adottata nella notazione tradizionale:

I segni del tempo siccome esso non è che di due sorti cioè binario e ternario. Il binario che noi chiamiamo ordinario servesi dell'istesso semicircolo **c**, se a cappella tagliato **ϙ**, e le tripole tali e quanti le scriviamo noi 3/1, 3/2, 3/4, 3/8. La dupla poi l'istesso 2/4. La duodena 12/8. La sestupla 6/4, 6/8, etc. Circa il ternario farei un solo 3, intendendo sempre tripola di semiminime parendo più spacciato e meno incomodo a servirsi, perché alla fine tutte le tripole hanno una misura; e circa il volere un tempo più presto, e meno presto basta scriverlo al principio nella cantilena.<sup>274</sup>

Le battute sono individuate nel modo usuale, per mezzo di una linea tracciata verticalmente rispetto al rigo. Le alterazioni, che valgono unicamente per la nota alla quale si riferiscono, sono indicate con il simbolo # per il diesis e con un tratto sulla lettera per il bemolle.<sup>275</sup>

Basili specifica anche la notazione di alcuni degli «ornamenti dell'arte»:<sup>276</sup>

Trillo	t.
Mordente	<b>tr</b>
Appoggiatura (sia superiore che inferiore)	'
Portamento	<
Scivolo	//
Arpeggio	∩

<sup>273</sup> I-MAC, Mus. ms. 3-58, c. 59r: «Le chiavi una sola, considerata però in diverse maniere perché ogn'uno possa conoscere la propria cantilena al Basso, e Baritono un **B**, al Tenore un **T**, all'Alto un **A**, al Soprano un **S**, al Violino un **V**».

<sup>274</sup> I-MAC, Mus. ms. 3-58, c. 59r.

<sup>275</sup> I-MAC, Mus. ms. 3-58, c. 59r: «Il diesis che fa crescere mezza voce # nell'istessa maniera il ♭ molle basta tagliare il ♯ ad ogni lettera a cui va il ♭ molle **a b c d e f g**, bisogna fare per traverso un poco acciò si distingua in specie nelle lettere che stanno in riga».

<sup>276</sup> Un elenco di questi e di altri abbellimenti compare anche in D-B, Mus. ms. Landsberg 27, c. VIr.

Il sistema di notazione prevede anche la possibilità di scrivere accordi, sempre mediante l'utilizzo di lettere, incolonnate verticalmente rispetto al rigo e attraversate da una riga ad esso perpendicolare, che indica la simultaneità d'esecuzione. Questo aspetto del sistema di notazione proposto da Basili lascia intendere che esso possa essere utilizzato anche per brani intavolati e per il basso continuo. Significativamente il nostro autore utilizza il termine 'accompagnamento' per indicare l'accordo.<sup>277</sup>

Basili espone il suo «Sistema facile di musica» in modo rapido e schematico, quasi in forma di appunto. Non ne fornisce che pochi esempi di modesta entità. Osservando il tratto della scrittura, si può ipotizzare che si tratti di appunti redatti verso la metà degli anni '70 del secolo XVIII, forse in vista di una elaborazione più dettagliata. La loro presenza all'interno del manoscritto I-MAC, Mss. mus. 3.58 conferma la genesi didattica di parte del suo contenuto. Il sistema di notazione indicato da Basili si presenta infatti come uno strumento per l'insegnamento del solfeggio, concepito probabilmente in funzione preparatoria rispetto alla notazione tradizionale, e non come un'alternativa ad essa. Nel suo complesso dunque il manoscritto può essere ascritto all'insieme di opere teorico-didattiche prodotte da Andrea Basili nell'ambito della sua attività di insegnamento.

## 12. Gli *Elementi di musica*

Nell'elenco delle opere teoriche di Andrea Basili riportato nel *Quellen-Lexikon*, sotto il titolo *La musica è un'arte di ben modulare consistente in voci, suoni, e numeri*, Eitner indica due testi. Il primo, del quale si è già scritto, contiene la traduzione del *Gradus ad Parnassum*.<sup>278</sup> Il secondo, conservato come il precedente nella Staatsbibliothek di Berlino, è catalogato come Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2 (olim Msc. 4° 119). Il testo non ha un frontespizio e il titolo, desunto dall'*incipit*, non è in realtà esattamente identico al precedente. Vi si legge infatti: «La musica è una scienza di ben modulare, consistendo in suoni, voci, e numeri».<sup>279</sup> Il contenuto dei due manoscritti non presenta ulteriori elementi comuni e, a differenza di quanto ritenuto da Eitner, essi sono testualmente indipendenti.<sup>280</sup>

Il codice Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2 è costituito da fascicoli disomogenei, inseriti in una rudimentale rilegatura realizzata con piatti di cartone ricoperti di carta marmorizzata e dorso rinforzato mediante una sottile striscia di pergamena.<sup>281</sup> Sulla copertina era originariamente presente un cartiglio con la scritta «Musica», oggi distaccatosi e inserito all'interno del volume. Al suo posto è stata collocata all'inizio del secolo XX un'etichetta gialla sulla quale è riportato il titolo archivistico *Elementi di musica*, desunto

---

<sup>277</sup> I-MAC, Mus. ms. 3-58, c. 60r: «Quando bisogna per l'intavolatura esprimere un accompagnamento di note tutte ad un tempo scriverle una sopra l'altra se sono battute».

<sup>278</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1 (olim Msc. 4° 117).

<sup>279</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 5r.

<sup>280</sup> EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* cit., p. 360.

<sup>281</sup> Le dimensioni del codice, misurate a c. 1, sono 20 x 14 cm.

dall'interno del manoscritto.<sup>282</sup> Sulla seconda di copertina Basili ha incollato un'immagine calcografica devozionale, in calce alla quale è posto un passo del testo dello *Stabat Mater*.<sup>283</sup>

Il manoscritto è costituito da testi teorico-didattici ed esempi musicali, raccolti da Basili in un periodo collocabile tra il 1766 e il 1774.<sup>284</sup> Il numero variabile dei fogli che compongono ciascun fascicolo, l'impiego di differenti tipi di carta, nonché la ridondanza di alcuni contenuti, lascia supporre che la composizione del volume non abbia seguito un percorso sistematico: è verosimile che parti di esso siano state scritte separatamente e rilegate insieme in un momento successivo, e che la sua forma finale derivi semplicemente dall'assemblaggio di materiali utilizzati dal nostro autore nel corso della sua attività di insegnamento. Nondimeno è possibile rintracciare la presenza di una linea espositiva coerente, tale da lasciar supporre che il manoscritto fosse alla base del progetto di una introduzione sistematica alla musica mai portata a termine. Nella seguente tabella analitica vengono riportati i contenuti del manoscritto:

	<i>Elementi di musica</i> (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2)
cc. 1r-3v	bianche
c. 4r	Foglio indipendente con diagramma e formula mnemonica per il trasporto. Il contenuto è connesso a quanto esposto in seguito alle cc. 12v-13v e pertanto è possibile ritenere che fosse originariamente inserito in quella posizione.
c. 4v	bianca
c. 5r	Definizione generale della musica. Primi elementi di grammatica musicale (1): i nomi delle note e delle sillabe del solfeggio;
c. 5v	Primi elementi di grammatica musicale (2): le figure di durata e le relative pause;
c. 6r	Avvertimento conclusivo sulla notazione di altezze e durate; Primi elementi di grammatica musicale (3): le chiavi;
c. 6v	Primi elementi di grammatica musicale (4): la misura del tempo e le indicazioni metriche;
c. 7r	Cenni sull'esercizio del solfeggio a partire dalla scala ascendente e discendente.
c. 7v	Illustrazione del significato delle alterazioni. Consigli per lo studio metodico della musica e in particolare del canto.
c. 8r	Pratica del solfeggio sulla scala diatonica: 1. esacordo ascendente e discendente 2. progressione per terze ascendenti e discendenti
c. 8v	3. progressione per quarte ascendenti e discendenti 4. progressione per quinte ascendenti e discendenti
c. 9r	5. brevi solfeggi con semplici diminuzioni
cc. 9v-10r	Esercizio di partimento fugato con alcune indicazioni sulla notazione del basso continuo.
c. 10v	bianca

<sup>282</sup> Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 5r. In questa sezione e nelle successive verrà utilizzato il titolo archivistico *Elementi di musica* per riferirsi a questo manoscritto.

<sup>283</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, seconda di copertina: «Fac ut ardeat cor meum».

<sup>284</sup> Il contenuto del manoscritto corrisponde in parte a quello di alcune lettere scritte da Basili a Gianandrea Bellini nel 1766. L'anno 1774 è indicato in modo esplicito alle cc. 33v e 44r.



c. 11r-v	6 ulteriori solfeggi più complessi dal punto di vista melodico e ritmico.
c. 12r	Riflessioni di teoria e storia della musica. <sup>285</sup>
cc. 12v-13r	sulle mutazioni delle sillabe nel solfeggio diagramma e formula mnemonica per le mutazioni
c. 13v	Il metodo di solfeggio proposto dal marchese Flavio Chigi. <sup>286</sup>
cc. 14r-15r	Bianche
c. 15v	le mutazioni per quarta e per quinta
c. 16r	Fondamenti per la realizzazione del basso continuo: accompagnamenti semplici, derivati e figurati Esercizi elementari sui movimenti del basso Illustrazione dell'uso e del significato degli accidenti nella numerica del basso continuo.
cc. 16v-17r	righi musicali vuoti
c. 17v	indicazioni per la collocazione degli accordi sulla linea del basso.
c. 18r-v	Bianca
c. 19r	<i>Titolo: Istituzioni, e riflessioni   armoniche pratiche   che servir possono tanto per   accompagnare al cembalo   quanto di elementi di con-   trapunto</i>
c. 19v	riflessioni introduttive di teoria musicale
c. 20r	elementi di composizione: - definizione degli intervalli; - distinzione di consonanze (perfette e imperfette) e dissonanze; - principi di accompagnamento al cembalo: armonia semplici, figurate e dissonanti.
c. 20v-21r	basso modulante in Sol, circolante in tutte le tonalità
cc. 21v-22r	breve brano musicale per strumento a tastiera in Do maggiore (3/8)
c. 22v	definizione di modo maggiore e minore e dei grafi fondamentali della scala
c. 23r	Bianca
cc. 23v-24r	regola dell'ottava
c. 24v	Bianca
cc. 25r-29r	tre brani per strumento a tastiera (forse sonata in tre movimenti), in forma bipartita: 1. Do maggiore (4/4); 2. La minore (2/4); 3. Do maggiore (3/8).
c. 29v	Brano musicale per strumento a tastiera in Sol maggiore (minuetto, 3/4).
c. 30r-31v	Teoria degli accompagnamenti: a. semplici; b. figurati; c. composti (o derivati).
c. 32r	Brevi riflessioni di carattere estetico-musicale. <sup>287</sup>
cc. 32v-33r	bianche

<sup>285</sup> Il contenuto di queste annotazioni è ripreso da G. B. MARTINI, *Storia della musica* cit., t. I, p. 122. È stato inoltre utilizzato da Basili in alcune lettere da lui inviate a Gianandrea Bellini.

<sup>286</sup> Questo metodo alternativo alla solmisazione è esposto nelle *Riflessioni fatte da Euchero Pastore Arcade* [scil. Flavio Chigi Zondadari] *sopra alla maggior facilità, che trovasi nell'apprendere il Canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso degli accidenti, introdotto molto posteriormente alla primiera istituzione del solfeggio di sei monosillabi*, Venezia, Carlo Pecora, 1746.

<sup>287</sup> Il testo riprende letteralmente un passo tratto dall'articolo LVIII pubblicato nelle *Memorie per la storia delle scienze, e buone arti*, giugno 1748, Pesaro, 1749, p. 161.

c. 33v	Canone <i>Caro Bedini amato onor dell'armonia</i> , datato agosto 1774.
cc. 33v-34r	<i>Canone duplicato in diapason il Soprano con il Tenore, l'Alto col Basso.</i>
cc. 34v-35v	<i>Fuga in 4° tuono in Elami coll'obbligo del canto fermo in genere diatonico.</i> <sup>288</sup>
cc. 35v-36r	<i>L'istesso canto fermo nella parte del Tenore. Fuga in E, 4° tuono.</i> <sup>289</sup>
cc. 36v-37r	bianche
c. 37v	<i>Canone a 16 voci all'unisono</i> , datato 1750.
c. 38r	bianca
cc. 38v-39r	<i>Canone a 4 in subdiatessaron</i> , datato 14 agosto 1766.
c. 39v	bianca
c. 40r	Annotazioni di carattere matematico.
cc. 40v-41r	<i>Canone a 4 in diapente</i>
cc. 41v-42r	bianche
cc. 42v-43r	<i>Canone a 4 in diapente: Dell'uom la vera dote di virtude in virtude crescer quanto puote.</i>
cc. 43r-44r	<i>Canon Alpha cum Omega bicinium tricinium et quadricinium constat</i> , datato 1° agosto 1766.
c. 44r	Canone <i>Bedini cantor sovrano</i> , datato agosto 1774.
cc. 44v-45r	bianche
c. 45v	<i>Canone a 3 in diatessaron.</i>
c. 46r	<i>Canone a 3 del sig. Emanuele Barbella napolitano.</i>
c. 46v	<i>Canone a 3, Parigi mi alletta, Parigi mi piace.</i>
c. 47r	bianca
c. 47v	Titolo: <i>Canto fermo</i> (il resto della carta è bianco).
c. 48r	<i>Canone a 8</i>
cc. 48v-49r	rigli musicali vuoti
c. 49v	<i>Canone a 8</i> , datato 15 giugno 1766.
c. 50r	bianca
c. 50v	Elenco delle possibili combinazioni di cifre per l'indicazione nella numerica del basso continuo.
terza di copertina	<i>Canone quaternarius in subdiapason</i>

Per poter ricostruire la struttura originaria degli *Elementi di musica* è tuttavia necessario fare riferimento ad un altro autografo di Basili conservato nella Staatsbibliothek di Berlino, il cui titolo archivistico è *Dei modi o tuoni, e delle loro specie*.<sup>290</sup> Sulla scheda del catalogo della biblioteca risalente all'inizio del secolo XX viene sottolineato che in origine questo manoscritto era inserito all'interno degli *Elementi di musica* e solo successivamente ne era stato separato. Il testo è composto da un unico fascicolo di sei carte, rilegato con piatti in cartone e dorso di tela. Il titolo corrisponde a quanto indicato a c. 1r; anche se a c. 2r compare una seconda intestazione: *Delle finizioni dell'intonazioni de' salmi*. Basili illustra in

<sup>288</sup> Si tratta di una copia della prima composizione sul canto fermo *Sicut fuit Jonas in ventre ceti* inviata in allegato alla lettera di A. Basili a G. B. Martini del gennaio 1773, I-Bc, I.017.162, SCHN 0519.

<sup>289</sup> Si tratta di una copia della seconda composizione sul canto fermo *Sicut fuit Jonas in ventre ceti* inviata in allegato alla lettera di A. Basili a G. B. Martini del 14 gennaio 1773, I-Bc, I.017.161, SCHN 0514. L'originale è attualmente erroneamente allegato alla lettera di A. Basili a G. B. Martini (s.d., ma collocabile tra la fine del 1759 e la fine del 1760), I-Bc, I.017.187, SCHN 0545.

<sup>290</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 3, (olim Msc. 4° 119). Le dimensioni del fascicolo, misurate a c. 1, sono identiche a quelle degli *Elementi di musica*: 20 x 14 cm.

questo breve scritto gli elementi essenziali del sistema modale, connettendo strettamente la teoria dei modi a quella dei toni salmodici.

	<i>Dei modi o tuoni, e delle loro specie</i>
c. 1 <sup>r</sup>	Titolo: <i>Dei modi o tuoni, e delle loro specie</i> Criteri di classificazione delle ottave modali: le specie dell'ottava, della quinta e della quarta. Riferimento all' <i>autoritas</i> teorica: «Qui dentro è espresso il sistema del Zarlino».
c. 1 <sup>v</sup>	Bianca
c. 2 <sup>r</sup>	Titolo: <i>Delle finizioni dell'intonazioni de' salmi</i> Esposizione delle terminazioni dei toni salmodici da utilizzare per collegarne l'esecuzione alle differenti antifone: a. Primo tuono;
c. 2 <sup>v</sup>	b. Secondo tuono; c. Terzo tuono.
c. 3 <sup>r</sup>	Confronto sinottico fra la distinzione delle specie della quarta, della quinta e dell'ottava, nelle diverse fasi storiche della teoria modale: 1. <i>Sistema degl'antichi Greci, padri della scienza</i> ; 2. <i>Secondo Martiano Cappella, Gaffero, Vanneo, ed altri</i> ; 3. <i>Secondo il Zarlino, e i suoi seguaci</i> .
cc. 3 <sup>v</sup> -4 <sup>v</sup>	Esposizione delle teoria modale: i criteri per la formazione dei dodici modi. <sup>291</sup>
cc. 5 <sup>r</sup> -6 <sup>v</sup>	Bianche

Osservando il codice degli *Elementi di musica* e le disposizione del testo nei diversi fascicoli, è difficile ritenere che il manoscritto *Dei modi o tuoni* fosse rilegato in una parte interna del primo. I fascicoli, per quanto disomogenei, sono infatti legati strettamente tra loro e non vi è traccia di uno spazio libero per un eventuale inserimento. Ragioni di ordine codicologico e di contenuto portano a ritenere che *Dei modi o tuoni* fosse collocato originariamente tra la c. 47<sup>v</sup> e la c. 48<sup>r</sup>. La c. 47 infatti è la penultima del fascicolo conclusivo del manoscritto, e dopo di essa è stato inserito un foglio di carta pentagrammata oblungo ripiegato, costituito dalle cc. 48-49, unico punto nel quale un fascicolo annidato avrebbe potuto essere staccato senza lasciare tracce evidenti. Inoltre a c. 47<sup>v</sup>, è presente l'intestazione di una sezione riguardante il canto fermo assente dalla forma attuale degli *Elementi di musica*, e che evidentemente serviva da titolo della sezioni sviluppata in *Dei modi o tuoni*. Per comprendere il percorso teorico-didattico complessivo del manoscritto degli *Elementi di musica* nella sua forma originaria è dunque necessario considerare come sua parte integrante anche il fascicolo intitolato *Dei Modi o Tuoni*.

Considerando nella sua interezza il contenuto del manoscritto, possono essere dunque individuate quattro sezioni principali:

I	Introduzione alla musica e alla pratica del solfeggio, con elementi di accompagnamento al clavicembalo	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 5 <sup>r</sup> -17 <sup>v</sup>
---	--	--

<sup>291</sup> Cfr. D. SCORPIONE, *Riflessioni armoniche*, Napoli, De Bonis, 1701. Basili cita a più riprese in questa sezione il testo del teorico calabrese.

II	Introduzione alla composizione attraverso il metodo del basso continuo	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 19r-32v
III	Esempi di canoni e fughe in vista del perfezionamento nel contrappunto imitato	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 33v-46v
IV	Introduzione al sistema modale	Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 3, cc. 1r-4v

La frase iniziale della prima sezione degli *Elementi di musica*, come si è detto, riprende la formulazione già utilizzata nell'*exergo* della *Musica pratica* e nell'*incipit* degli *Elementi musicali teorici e pratici*, entrambi derivati da un ampliamento della definizione agostiniana *musica est scientia bene modulandi*.

D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 1, c. 1r	I-Rn, Ges. 128, c. 2r	D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 5r
La musica è un'arte di ben modulare, consistendo in voci, suoni e numeri.	La musica è un'arte di ben modulare, consistendo in voci, suoni (che sono l'oggetto <u>materiale</u> di questa scienza) e numeri (che sono l'oggetto <u>formale</u> di essa)	La musica è una scienza di ben modulare, consistendo in suoni, voci e numeri.

Dal confronto fra le tre formulazioni è possibile notare alcune significative differenze che caratterizzano quella del manoscritto degli *Elementi di musica*. Il termine *scientia* non è stato reso con 'arte', ma con il corrispettivo italiano 'scienza', con il quale Basili intende «una chiara, e certa cognizione di cose fondate sui principi evidenti, e sulla dimostrazione».<sup>292</sup> Anche l'ordine degli oggetti della musica risulta leggermente modificato. Se infatti nelle due versioni precedenti la voce aveva una posizione preminente rispetto al suono come oggetto materiale della scienza musicale, ora è il suono ad essere collocato in prima posizione. Queste varianti testuali, poste in relazione al contenuto complessivo del testo suggeriscono un ulteriore spostamento semantico della prospettiva teorico-didattica di Basili, in direzione di una metodologia centrata sulla teoria armonica e sulla pratica strumentale come fondamento dell'apprendimento della musica.

Dopo questo inquadramento preliminare, il nostro autore espone poi i rudimenti della grammatica musicale, a partire dai nomi delle note. Il testo è modellato sui principi della tradizione italiana della solmisazione, e indica solamente le sei sillabe musicali che formano l'esacordo (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La) e i sette toni ai quali queste sono associate (A, B, C, D, E, F, G). Basili, che pur conosceva l'uso della sillaba 'si', «come praticano tutti i francesi»,<sup>293</sup> dimostra di voler rimanere legato al metodo di insegnamento della scuola italiana, che conserverà a lungo in sede didattica il sistema della solmisazione.<sup>294</sup> Di seguito

<sup>292</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 19v.

<sup>293</sup> *Ibid.*, c. 12r.

<sup>294</sup> Nel 1827, Fétis, in risposta ad una domanda sulle ragioni dell'uso delle espressioni italiane Elafa, Alafa, Dlafa, Glafa per indicare i suoni Mi<sub>b</sub>, La<sub>b</sub>, Re<sub>b</sub>, Sol<sub>b</sub>, con le lettere della solmisazione, risponde affermando

vengono elencate nove figure di durata, con le rispettive pause, a partire dalla massima fino alla biscroma. Basili include anche valori da tempo non più in uso nella scrittura musicale, forse in vista di una spiegazione del sistema mensurale destinata a un grado più elevato del percorso formativo.<sup>295</sup> Le chiavi musicali elencate sono otto: quattro di Do, due di Fa e due di Sol, compresa la chiave di violino detta «alla francese». Poche carte dopo però Basili si riferirà solamente a sette chiavi. La misura del tempo, ossia la battuta, spiegata attraverso l'immagine pratica dell'atto di alzare e abbassare la mano, è spiegata appena prima dell'elenco delle indicazioni metriche, tra le quali compaiono ancora una volta segni ormai in disuso, come il tempo binario perfetto, ma è chiaro che la durata per la pulsazione di riferimento è la semibreve.

Esposti questi concetti di base, Basili passa ad illustrare l'esercizio del solfeggio, consistente innanzitutto nella lettura cantata della scala musicale ascendente e discendente.

Principiasi dalla battuta del tempo ordinario la quale si misura colla mano facendo due tatti in giù, e due in su; onde ogni battuta costa di quattro tatti in questo tempo ordinario, a cui danno il rapporto tutte le sopradette nove figure circa il valore determinatogli.<sup>296</sup>

Dopo questo esercizio introduttivo, Basili inserisce nel testo un'ampia e interessante nota metodologica preliminare allo studio dei solfeggi seguenti:

Bisogna esercitarsi nel leggere per toni, per figure, e per note tutte le sette chiavi. Per istruirsi bene nel canto bisogna formare e fermare la voce, e perfettamente intonare; perciò bisogna esercitarsi continuamente et ogni giorno nelle scale, e salti prima in figure di semibreve facendo sempre la battuta uguale, dovendo questa esser giusta come un pendolo d'orologio. Poi per passar di mano in mano a solfeggi di diverse figure, e con diverse difficoltà, quali superate, passando poi alle regole ed esercizio del buon gusto, si divenga esperto e pulito esecutore di sì nobil'arte.<sup>297</sup>

Il passo citato contiene informazioni relative al percorso di apprendimento del canto, e lascia supporre che quanto esposto fin qui sia destinato ad un cantante principiante. Basili, che almeno a partire dal 1728 svolgeva l'attività di maestro di canto, esplicita le modalità esecutive degli esercizi di base del solfeggio cantato, basati su movimenti sequenziali di sole semibreve. Il nostro autore sottolinea la necessità di mantenere ferma la voce durante l'emissione, ricercando la perfetta intonazione, probabilmente con l'ausilio di uno

---

che: «Quoi qu'il en soit, la méthode [*scil.* della solmisazione] fut abandonnée par tous les peuples de l'Europe, à l'exception des Italiens, qui, per un entêtement inexplicable, se sont obstinés à conserver cette méthode gothique, dont les inconvénients se sont augmentés à mesure que les tons se sont chargés de dièses, de bémols et d'accidents de tous genres, qui étaient inconnues au temps de Gui». Cfr. F.-J. FÉTIS, *Correspondance*, «Revue Musicale», XXV, 1827, p. 47.

<sup>295</sup> Subito dopo la presentazione delle indicazioni di tempo, Basili specifica che «di molti altri segni del tempo che si danno se ne darà notizia a suo tempo, per il principiante basta adesso così», lasciando intendere che quanto viene illustrato ha solo carattere introduttivo e verrà in seguito integrato. Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 7r.

<sup>296</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 7r: «Prattica delle sopradette cose».

<sup>297</sup> *Ibid.*, 7v.

strumento a tastiera,<sup>298</sup> nonché l'importanza della regolarità e precisione nel rispettare il tempo durante l'esecuzione. Il percorso complessivo si struttura in tre fasi: in primo luogo la pratica della tecnica di emissione vocale, mediante l'esercizio di scale e altre progressioni intervallari; in secondo luogo l'intonazione di solfeggi più complessi dal punto di vista melodico e ritmico; infine l'esecuzione di brani propriamente detti, attraverso i quali perfezionarsi nelle «regole ed esercizio del buon gusto». I solfeggi riportati a c. 8r-v appartengono al primo gradino del percorso, mentre alle cc. 9r e 11r-v compaiono solfeggi più avanzati e complessi, sia dal punto di vista esecutivo sia dal punto di vista formale. È interessante osservare che tra il primo e il secondo gruppo di solfeggi Basili colloca un basso cifrato. Si tratta di un brano notato in forma di partimento, nel quale sono presenti semplici passaggi imitati: un esercizio che presuppone il raggiungimento di un buon livello di competenza nella realizzazione del basso continuo. La sua presenza in questo punto della sezione dedicata all'apprendimento del canto conferma che anche nel percorso didattico progettato da Basili per gli allievi cantanti era presente, come in altre scuole italiane, la pratica del basso continuo affiancata a quella del solfeggio.

Seguono nel testo alcune «riflessioni», nelle quali Basili propone un compendio della storia della musica dalle sue origini. Il nostro autore utilizza in esse materiali tratti da altri testi:

È cosa infallibile che fin ne' primi tempi del mondo principiasse naturalmente la musica come si può comprendere considerando i canti degli animali, il sibilar de' venti le collisioni de' corpi *etc.* ma per questo troviamo scritto avanti il diluvio al cap. 4 num. 21 della Genesi si legge *et nomen fratris ejus erat Jubal, ipse fuit pater canentium cithara, et organo.* Doppo il diluvio i primi furono gl'Egizi da questi passò ai Greci, da Greci ai Latini indi a noi; e sempre più aumentatasi la scienza musica è giunta a quel sublime grado in cui oggi si esercita. Guido Aretino monaco benedettino, negli anni di N. S. 1049 stando a Pomposa nel ducato di Ferrara corre la fama sia stato l'inventore delli righi e lettere, chiavi, molli diesis, note *etc.* quali prese dall'Inno di s. Gio. *Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum solve polluti labii reatum S. Johannes.*

Da van der Putten, e secondo alcuni da Muris fu aggiunta la settima nota Si, cioè Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, come praticano tutti i francesi; ed il valore delle figure. A Guido Aretino adunque si ha l'obbligo della cognizione del contrappunto, o cantare in consonanza e più voci: sopra di che leggesi l'*Istoria musica* di Gio. Andrea Angelini Bontempi particolarmente nella pag. 182. Il Vossio coll'autorità di Dionigi d'Alicarnasso fa vedere che gli Egizi lungo tempo avanti di Guido Aretino avevano usato tali cose.<sup>299</sup>

La fonte principale di questo testo, che Basili copia tacitamente, è il quinto volume del *Dizionario universale delle arti e delle scienze* di Ephraim Chambers. Alla “voce” *Note*, si legge infatti:

<sup>298</sup> Le successive brevi indicazioni sulla realizzazione del basso continuo in questa prima sezione del trattato lasciano supporre che il giovane cantante dovesse essere in grado di suonare il clavicembalo, almeno per accompagnarsi durante gli esercizi individuali. Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 9v-10r, 16r, 17v.

<sup>299</sup> *Ibid.*, c. 12r.

nell'undecimo secolo, Guido d'Arezzo Benedettino, in luogo delle lettere sostituì le sei sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la*; collocandole su differenti linee, e additandole con punti. Per ultimo, fu giudicato opportuno di aggiungere delle note anche negli spazi. [...] Delle sette note musicali, *ut, re, mi, fa, sol, la*; le prime sei vengono ascritte all'Aretino mentovato, che dicesi averle inventate a Pomposa nel Ducato di Ferrara. La settima, cioè *si*, fu aggiunta, secondo alcuni, da Vander Putten; secondo altro da de Muris. Ell'è molt'utile, e comoda, per evitare la difficoltà delle divisioni che rimaneva nella scala di Guido. Per la verità non piace a Vossio di dar l'onore a Guido d'averne inventata alcuna; ma ei ci fa vedere che gli Egizj le avevan'usate lungo tempo avanti di lui; nel che egli è confermato coll'autorità di Dionigi d'Alicarnasso. Con tutto ciò la fama comune gli ascrive non sol le note, ma anco le righe le lettere, o le chiavi, i bemolli, e i diesis. Le note *ut, re, mi* &c. dicesi ch'ei le abbia prese da un inno del vespro di S. G. Battista, *Ut queant laxis resonare fibris* &c.<sup>300</sup>

I volumi della *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts and Sciences* curati da Chambers erano stati pubblicati in inglese a partire dal 1728. Il testo, tradotto in italiano con il titolo di *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, era uscito a Venezia tra il 1746 e il 1754. La prima notizia della lettura di questa enciclopedia da parte di Basili risale ad una lettera indirizzata a padre Martini del gennaio 1764, nella quale il nostro autore consiglia l'opera al Francese.<sup>301</sup> La stessa fonte verrà utilizzata da Basili per il paragrafo iniziale della lettera inviata a Gian Andrea Bellini del 17 giugno 1766.<sup>302</sup> L'altra fonte, dichiarata esplicitamente da Basili, è l'*Historia musica* di Giovanni Andrea Angelini Bontempi,<sup>303</sup> dalla quale vengono desunte altre informazioni biografiche su Guido Aretino e sulla pratica contrappuntistica del «cantare in consonanze». L'inizio dello studio del volume di Angelini Bontempi da parte di Basili è attestato a partire dal 1763.<sup>304</sup>

Dopo queste note di carattere storico e teorico, Basili riprende l'argomento della solmisazione, illustrando alcune regole pratiche riguardanti le alterazioni. Per facilitare il compito all'allievo, Basili utilizza un diagramma circolare per l'individuazione della posizione delle sillabe *mi* e *fa*, in base ad uno schema mnemonico che egli ricava dalle iniziali delle sette chiavi musicali: MeBarSoTeViAlBas (Mezzo soprano, Baritono, Soprano, Tenore, Violino, Alto, Basso).<sup>305</sup> L'altra figura circolare riportata a c. 4r va inserita certamente in questo punto del manoscritto: i due diagrammi sono chiaramente connessi e Basili li riporterà, congiunti, all'inizio del manoscritto della *Musica universale armonico pratica*,<sup>306</sup> conferendo ad essi il significato didattico più ampio di strumenti in vista dell'esercizio del trasporto strumentale. Dopo un accenno, puramente informativo, al metodo di solfeggio ideato dal marchese Flavio Chigi Zondadari, vengono esposte nel dettaglio tutte le diverse occorrenze delle mutazioni delle sillabe esacordali, utilizzando la

<sup>300</sup> E. CHAMBERS, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, V, Venezia, Giambattista Pasquali, 1749, pp. 560-561.

<sup>301</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del gennaio 1764, I-Bc, I.017.135, SCHN 0493.

<sup>302</sup> Cfr. lettera di A. Basili a Gianandrea Bellini del 17 giugno 1766 I-FAN, Fondo Castellani, Documenti famiglia Bellini, n. 12.

<sup>303</sup> G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Historia Musica*, Perugia, Costantini, 1695, p. 182.

<sup>304</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 7 luglio 1763, I-Bc, I.017.129-130, SCHN 0491.

<sup>305</sup> A partire da questa formula Basili compose anche un canone enigmatico. Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 24 gennaio 1774, I-Bc, I.017.166, SCHN 0521.

<sup>306</sup> D-B, Mus. ms. Landsberg 27, *Musica universale armonico pratica*, cc. IIIv-IVr.

tradizionale suddivisione in “mutazioni di quarta” e “mutazioni di quinta”, sia ascendenti sia discendenti.

Nella parte conclusiva della prima sezione degli *Elementi di musica*, alle cc. 16r e 17v, vengono illustrate alcune nozioni fondamentali per la realizzazione del basso continuo. La struttura del contenuto di queste due carte è molto simile a quella delle cc. 2r-3r degli *Elementi musicali teorico pratici*. Basili, riprendendo la tripartizione della teoria armonica già impiegata nel precedente manoscritto, suddivide i possibili accompagnamenti del basso in «semplici», basati sull'accordo in stato fondamentale; «derivati», ossia gli accompagnamenti che utilizzano il primo rivolto; e «figurati», nei quali è compendiato l'uso di tutte le possibili dissonanze armoniche e melodiche. Seguono alcuni esempi di accompagnamento di movimenti del basso e di formule di diminuzione in crome e semicrome. L'unico avvertimento esplicito riguarda la necessità di evitare parallelismi di ottave e quinte tra le parti estreme.

A separare la prima e la seconda sezione, Basili inserisce nella rilegatura una carta sulla quale riporta l'intestazione: «Istituzioni, e riflessioni armoniche pratiche che servir possono tanto per accompagnare al cembalo quanto di elementi di contrapunto».<sup>307</sup> Si tratta di un titolo programmatico con il quale vengono introdotti diversi materiali riguardanti la teoria del basso continuo, alcuni brani musicali per strumento a tastiera e appunti di estetica musicale. Sul verso della carta si trova una introduzione generale all'argomento trattato:

Che la musica sia scienza (cioè una chiara, e certa cognizione di cose fondate sui principi evidenti, e sulla dimostrazione) è già certissimo e ben provato da molti, e particolarmente dal sempre stimatissimo Padre Atanasio Kyrchero della Compagnia di Gesù come al capitolo 2 e 3 del Libro II della sua *Musurgia*: dividendosi questa in Teorica, e Pratica ed essendosi stabilito per proverbio che *Bestia non cantor qui non canit arte, sed usu*. Daremo qui una piccola idea colla maggior brevità mentre poi a voce sentirà la spiegazione, riportando poi agl'ottimi scrittori come al detto Padre Kyrchero [etcetera], e ad uno de più moderni il sig.<sup>r</sup> Giuseppe Tartini nel suo libro intitolato *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'armonia* (in Padova, 1754). Avendo adunque la musica armonica di cui trattiamo il suo oggetto materiale cioè le voci ed i suoni; e l'oggetto formale cioè i numeri costituenti certe proporzioni diremo.<sup>308</sup>

Lo studio dell'armonia è assimilato qui al metodo scientifico, e al suo procedere dimostrativo. Gli *auctores* di riferimento sono Athanasius Kircher, verso il quale Basili nutriva una vera e propria venerazione, e Giuseppe Tartini, la cui prospettiva teorica era stata assunta da Basili come punto di riferimento della propria riflessione teorico-musicale.<sup>309</sup> Il celebre adagio *Bestia non cantor qui non canit arte, sed usu*,<sup>310</sup> si ritrova anche in una lettera inviata da Basili a Gianandrea Bellini il 12 luglio 1766, una corrispondenza di contenuto tra i due testi che conferma ulteriormente la datazione del manoscritto precedentemente ipotizzata.

---

<sup>307</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 19r.

<sup>308</sup> *Ibid.*, c. 19v.

<sup>309</sup> Per il rapporto tra Basili e l'opera di Tartini cfr. cap. I.

<sup>310</sup> Cfr. BEDA VENERABILIS, *Musica quadrata seu mensurata*, in *Patrologia latina*, a cura di J. P. MIGNE, XC, Paris, Garnier, 1844-1904, pp. 921-922. La citazione venne ripresa da GUIDO D'AREZZO nelle sue *Regulae rhythmicæ*.



La presenza di questa seconda coincidenza testuale con il carteggio tra il maestro lauretano e Bellini, lascia inoltre supporre che la datazione di questi appunti e il loro impiego siano da riconnettere agli anni 1766-1767 e alla formazione musicale di Bellini e di Pietro Borgogelli Bambini.<sup>311</sup> Che il manoscritto sia nato nel contesto della lezione in presenza sembra confermato dall'osservazione fatta in merito ai contenuti trattati: «Daremo qui una piccola idea colla maggior brevità mentre poi a voce sentirà la spiegazione».<sup>312</sup>

Dopo questa introduzione Basili illustra gli elementi grammaticali di base della composizione (definizione degli intervalli, distinzione tra consonanze perfette e imperfette, dissonanze), utilizzando una formulazione pressoché identica a quella impiegata all'inizio degli *Elementi musicali teorici e pratici*. Viene ripresa poi brevemente la distinzione delle tipologie armoniche fondamentali, anche se questa volta con una nomenclatura differente: l'armonia semplice indica sempre lo stato fondamentale della triade, mentre in luogo della locuzione 'armonia derivata' viene usato quello di 'armonia figurata' per riferirsi al primo rivolto, lasciando tutte le altre possibili forme di accompagnamento al generico campo della dissonanza. In realtà il nostro autore, adottando il principio della gradualità didattica, anticipa qui quanto svilupperà estesamente più oltre. Similmente agli *Elementi musicali teorici e pratici*, dopo la spiegazione si trova un basso esercitativo, costituito da una serie di progressioni che attraversano tutte le tonalità maggiori e minori. Basili include anche un breve brano ternario in forma bipartita, un semplice esempio destinato sia alla pratica strumentale sia a fornire un primo modello di composizione.

La trattazione riprende un tono teorico, affrontando il complesso tema della definizione del sistema armonico basato sulla distinzione di modo maggiore e modo minore:<sup>313</sup>

Il modo è un ordine, o sequenza di otto intervalli determinati.

Ogni tuono su cui è stabilito il modo è la sede o la prima del modo da cui di contano gl'altri successivamente. Il modo si dice *a modulando*, perché questo è ciò che stabilisce l'armonia, e la melodia è di due sorti, o di terza maggiore, o di terza minore. Di questi otto tuoni che formano la progressione del modo, tre sono i principali cioè la prima, la quarta, la quinta del modo.

La prima si dice terminato.

La quinta del modo si dice terminante.

---

<sup>311</sup> Cfr. cap. I.

<sup>312</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 19v.

<sup>313</sup> Anche se strettamente affine con il moderno sistema tonale, il sistema bimodale in uso in Italia nella prima metà del secolo XVIII conserva ancora un legame di fondo con la teoria dei modi ereditata dalla trattatistica rinascimentale. Per un comprendere l'imbarazzo teoretico e didattico di fronte al quale i musicisti si trovavano è interessante leggere quanto scrive Gasparini: «Pare che qui sarei in obbligo di dar a conoscere la qualità, e quantità de' toni, e loro formazione. Ma perché questa è materia, che richiederebbe un lungo trattato, più proprio per chi studia il contrapunto, abbastanza dimostrata da tanti celebri autori tra' quali non mancherà allo studioso dove possa soddisfarsi: per non prolungarmi in ciò che per noi non è tanto necessario, e per non ingombrar la mente in doppia applicazione, mi nasce nell'idea un ripiego, che senza tante confusioni potrà il mio ingegnoso suonatore venir in chiaro di ciò, che appartiene al ben modulare ogni tono con i suoi giusti accompagnamenti. Basterà dunque avvertire, che qualsivoglia composizione è formata, o con la terza maggiore, o con la terza minore, E ciò si conoscerà subito dalla lettura delle note; mentre con la terza maggiore ci figuremo, che principiando dalla propria corda dove si forma la composizione, dica ut, re, mi, e le altre colla terza minore diranno re, mi, f, lasciando da parte le riflessioni del terzo e quarto tono, che regolarmente deve leggersi mi, fa, sob». Cfr. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., pp. 51-52.

La quarta del modo si dice mezzo.<sup>314</sup>

Basili riconduce la teoria armonica ai due modi maggiore e minore, ponendo alla base di esse la scala, all'interno della quale sono individuati i gradi principali: I, V e IV. Da questa riflessione consegue direttamente la regola dell'ottava, esposta dettagliatamente in modo esclusivamente verbale, senza l'ausilio di esempi musicali.<sup>315</sup> Segue una raccolta di tre brani per strumento a tastiera, forse pensati per formare una sonata in tre movimenti: 1) Do maggiore (4/4); 2) La minore (2/4); 3) Do maggiore (3/8). Tutti e tre i movimenti sono in forma monotematica bipartita. Al termine della sonata si trova un altro brano musicale, un minuetto in Sol maggiore, che pur presentandosi a due sole voci, riporta sulla linea del basso alcune cifre per la realizzazione delle parti interne dell'accompagnamento.

La classificazione degli accompagnamenti che si trova subito dopo rappresenta il centro della seconda sezione. In essa Basili illustra nuovamente la propria concezione tripartita della pratica armonica, utilizzando termini leggermente differenti da quelli impiegati negli *Elementi musicali teorici e pratici* e in questo stesso manoscritto (cc. 16r e 20r).

Gl'accompagnamenti sono un'unione di diverse consonanze, e dissonanze tanto per suonare quanto per fare il contrappunto, e che formano l'armonia diversamente disposta.

Questi sono di [tre] sorti:

Semplici;

Figurati;

Composti.

I semplici sono quelli che sopra qualunque nota grave costano solamente di 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>.

I figurati sono quelli che formano le perifrasi armoniche. Queste sono di diverse sorti, cioè:

1. I figurati di rovesciamento, quando la parte grave ha 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>; oppure ha 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>; oppure ha 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>.

2. Figure di scivoli, o passaggi, quando camminando il Basso *verbigratia* di crome, le parti superiori accompagnano delle dovute consonanze la prima croma, e l'altre camminano senza rinnovare armonia, o siano consonanze o dissonanze, considerandosi come note passeggiare; e qui cade anche quel passo che l'antichi hanno chiamato nota nera, cioè quando delle due crome del Basso s'accompagna la seconda invece della prima, cioè alla prima delle due si dà l'accompagnamento che compete alla seconda. Quel che si dice delle crome si dice d'ogn'altra nota di diverso o minor valore.

Per il termine di suoni composti, intendevi lo stesso che derivati ma divisi in tre spezie.

Avvertasi che quanto siegue è esposto con somma brevità, e che per dilucidare il tutto vi bisognerebbe un lungo trattato, a cui può supplire al viva voce di un maestro assai esperto.

I composti o derivati sono quelli che formano tutte le frasi armoniche, e fanno il trattato di tutte le dissonanze, licenze, passi detti di buon gusto, ed ogn'altra novità introdotta, che ormai nella pratica, abbastanza, credo io, invale. Le divideremo adunque in:

a. composti assoluti

b. composti figurati

<sup>314</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 22v.

<sup>315</sup> Per una disamina delle diverse modalità di presentazione della regola dell'ottava nei trattati teorico-didattici di Basili cfr. cap. III.

c. composti di diverse basi

I composti assoluti sono l'accompagnamenti di 3<sup>a</sup> maggiore, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> minore, 8<sup>a</sup>, come succede alla quinta del modo e per rovesciamento alla seconda del modo quando ha 3<sup>a</sup> minore, 4<sup>a</sup> minore, 6<sup>a</sup> maggiore, 8<sup>a</sup>, ed alla terza del modo che ha 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>. Così ancora la 6<sup>a</sup> del modo che ha 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>.

I composti figurati sono tutti gli accompagnamenti con ligature di dissonanze come la 2<sup>a</sup> con 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> ed alle volte 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>. La 4<sup>a</sup> con 5<sup>a</sup> oppure 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. La 7<sup>a</sup> con 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, e alle volte con 6<sup>a</sup>. La 9<sup>a</sup> con 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>. La 4<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> con 5<sup>a</sup>.

I composti di diverse basi sono ad esempio:

La quarta del modo quando ascende si può accompagnare con 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, ed anche 9<sup>a</sup>; o con 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>.

La detta quarta del modo quando discende a cui si può dare 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> maggiore, 6<sup>a</sup>; o 3<sup>a</sup> minore, 4<sup>a</sup> maggiore, 6<sup>a</sup>.

A cui assomiglia anche la settima del modo quando si dà 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> falsa, 7<sup>a</sup> falsa.

La quinta del modo con 3<sup>a</sup> maggiore e 6<sup>a</sup> minore.

Anche la seconda del modo quando per espressione si fa minore, cui si dà 3<sup>a</sup> maggiore, #6<sup>a</sup> cresciuta, o alterata e di più può darsi 3<sup>a</sup> maggiore, 4<sup>a</sup> maggiore, #6<sup>a</sup> alterata; oppure 3<sup>a</sup> maggiore, 5<sup>a</sup>, #6<sup>a</sup> alterata.

Qui si riducono tutti i mordenti; le falze [vii] 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>#; i gruppi; gli accenti; l'appoggiature di sopra e di sotto; le note passate; i scivoli; i ritardi; le anticipazioni. Le quali cose tutte sono come i sali, e condimenti delle vivande per imbandire una buona tavola per il gusto del palato; così per il piacer del nostro udito usansi le sopradette novità di consonanze, e dissonanze praticate da esperti compositori». <sup>316</sup>

Sotto la macrocategoria degli «accompagnamenti» Basili, coerentemente con quanto annunciato nel titolo della seconda sezione, sussume sia la teoria del basso continuo sia quella del contrappunto. Il maestro lauretano considera la pratica dell'accompagnamento funzionale tanto all'acquisizione delle competenze necessarie per realizzazione estemporanea di un basso continuo, quanto per la composizione di un brano. Si potrebbe affermare che per Basili stia tentando di porre le basi per una teoria sistematica dell'armonia.

Come già accennato, la terminologia impiegata per distinguere le tre tipologie armoniche differisce da quella impiegata negli *Elementi musicali teorici e pratici*, poi ripresa nella *Musica universale armonico pratica*: le espressioni 'derivato' e 'figurato' risultano infatti invertite. Ciò lascia supporre che il contenuto di questa sezione degli *Elementi di musica* sia probabilmente antecedente al 1768, e risalga probabilmente al 1766, al periodo cioè dei già menzionati studi di Gianandrea Bellini e Pietro Borgogelli Bambini sotto la guida del maestro lauretano. Il contenuto della suddivisione rimane tuttavia essenzialmente invariato: gli accompagnamenti semplici, nei quali l'armonia è limitata all'impiego della triade in stato fondamentale; gli accompagnamenti figurati (definiti poi come derivati), che utilizzano i rivolti della triade o comprendono note di passaggio, e infine gli accompagnamenti composti o derivati (definiti poi come figurati), che comprendono le regole per il

---

<sup>316</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, cc. 30r-32r.

trattamento delle dissonanze delle figure melodico-armoniche non riconducibili alla semplice struttura triadica.

Come si è detto, questa suddivisione non ha in Basili semplicemente un significato teorico, ma individua anche aspetti di carattere stilistico. È interessante notare che Basili include il primo rivolto della settima (3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>) sia negli accompagnamenti composti, ossia dissonanti, insieme all'accordo di settima in stato fondamentale, sia in quelli che chiama «figure di rovesciamento», basati sui rivolti triadici. La spiegazione di questa apparente anomalia è da rintracciare nel fatto che nella prassi del basso continuo del secolo XVIII i primi due rivolti della settima erano compresi all'interno della famiglia degli accordi di sesta.<sup>317</sup>

La seconda sezione si chiude con alcune note di estetica musicale:

Bisogna però avvertire secondo s. Agostino che dice *Neque enim semper spectanda auctoritas utique cum ratione vincatur*, p. 107.<sup>318</sup> Saggiunge egli in un altro luogo, che cade qui a proposito: *Minus ordinata inquieta sunt, ordinantur et quiescunt*. p. 78, 2.<sup>319</sup> Il che succede nelle dissonanze, le quali ordinate colle buone regole, osservazioni e pratica fanno il bello delle composizioni armoniche.

Sappiasi adunque che il Bello primordiale ed essenziale come d'ogni cosa così della musica, risulta da cinque qualità che sono:

1. varietà (questa diverte ma dispiace se non si riferisce ad un solo, e medesimo oggetto);
2. unità;
3. regolarità;
4. ordine;
5. proporzione.

Dalla varietà, e dall'unità vengono naturalmente la regolarità, l'ordine, e la proporzione. Questo Bello per esser in piena approvazione, deve aver per base necessariamente la Verità.<sup>320</sup>

Basili applica qui alla musica la definizione generale del bello data da Jean Pierre Crousaz.<sup>321</sup> Il passo è, come in altri casi, tacitamente ricopiato dalla rassegna periodica intitolata *Memorie per la storia delle scienze, e buone arti*, e precisamente dall'articolo LVIII contenuto nel volume

---

<sup>317</sup> Cfr. J. B. CHRISTENSEN, *Fondamenti di prassi del basso continuo nel secolo XVIII*, Bologna, Ut Orpheus, 2003, pp. 14-20.

<sup>318</sup> AGOSTINO D'IPPONA, *De rethorica*, 19. Traduzione di Basili a margine: «né deve sempre riguardarsi l'autorità se non quando approvata dalla ragione». Non è stato possibile rintracciare l'edizione citata nel testo.

<sup>319</sup> AGOSTINO D'IPPONA, *Confessiones*, XIII, 9. Non è stato possibile rintracciare l'edizione dalla quale Basili ha tratto la citazione.

<sup>320</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, *Elementi di musica*, c. 32r.

<sup>321</sup> Jean Pierre Crousaz (Losanna, 13 aprile 1663 - ivi, 22 marzo 1750), filosofo francese di ispirazione cartesiana, autore di un *Traité sur le Beau* (Amsterdam, 1714/15), nel quale cercò di ridefinire in modo chiaro e distinto i caratteri del bello. Crousaz non intende ridurre la bellezza ai principi soggettivi del sentimento e del gusto, tentando piuttosto di individuarne un'idea autonoma e oggettiva, a partire dalla definizione del Bello come unità nella varietà. Secondo Crousaz le caratteristiche della bellezza consistono essenzialmente in cinque elementi fondamentali: la varietà, l'uniformità, l'ordine, la regolarità e la proporzione. Cfr. E. FRANZINI, M. MAZZOCUT-MIS, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2003, p. 17.

del giugno 1748.<sup>322</sup> Questa fonte era già stata utilizzata da Basili per la redazione dei criteri generali premessi al giudizio inviato l'8 luglio 1760 alla Fabbriceria di S. Petronio in merito agli elaborati del concorso per il posto di maestro di cappella.

La terza sezione è costituita interamente da esempi musicali, per la maggior parte canoni enigmatici, dei quali viene presentata direttamente la risoluzione. È evidente l'intento didattico con cui sono stati inseriti questi brani, coerente con l'importanza attribuita da maestro lauretano all'esercizio dell'imitazione canonica all'interno degli studi di composizione. Il linguaggio musicale dei canoni è spesso pervaso da un arduo cromatismo, anche se talvolta vengono utilizzate linee melodiche di carattere galante. Solo in un caso è incluso un canone di diverso autore: si tratta di Emanuele Barbella, con il quale Basili aveva probabilmente conosciuto grazie ai suoi contatti con l'ambiente musicale napoletano.<sup>323</sup> Tra i brani sono comprese anche due composizioni a quattro voci su *cantus firmus*, tratto dell'antifona *Sicut fuit Jonas in ventre ceti*. Basili ha conservato tra gli esempi contenuti negli *Elementi di musica* la copia dei due contrappunti inviati anonimi a padre Martini, nel gennaio del 1773, a conclusione dell'intricata e, per il Francescano, sofferta vicenda legata al fallimentare esperimento di Ignazio Fontana,<sup>324</sup> in vista della propria aggregazione all'Accademia Filarmonica.<sup>325</sup>

La sezione conclusiva, come si è anticipato, comprende il fascicolo intitolato *Dei modi o tuoni, e delle loro specie*, un breve compendio di teoria modale, che originariamente doveva essere collocato subito dopo la c. 47v. Il manoscritto degli *Elementi di musica* si chiudeva dunque originariamente con una introduzione alla modalità, argomento che gli studenti del maestro lauretano affrontavano al termine di un percorso didattico fondato sullo studio del basso continuo e della composizione tramite l'esercizio alla tastiera.

---

<sup>322</sup> «Memorie per la storia delle scienze, e buone arti», giugno 1748, Pesaro, Niccolò Gavelli, 1749, p. 161. L'articolo LVIII contiene una recensione dell'opera di Ignacio de Luzán (Saragozza, 29 marzo 1702 - Madrid, 19 maggio 1754), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza, Francisco Revilla, 1737).

<sup>323</sup> Emanuele Barbella (Napoli, 14 aprile 1718 - ivi, 1° gennaio 1777), rinomato virtuoso del violino nonché compositore e didatta, intraprese lo studio del violino sotto la guida del padre, insegnante al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, perfezionandosi successivamente con Angelo Zaga e Pasquale Bini, allievo di Giuseppe Tartini. La sua formazione di compositore si deve all'insegnamento di Michele Gabellone, suo zio materno, e in seguito alla scuola di Leonardo Leo.

<sup>324</sup> Cfr. cap. I.

<sup>325</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini, inizio gennaio 1773, I-Bc, I.017.162, SCHN 0519; lettera di A. Basili a G. B. Martini, 14 gennaio 1773, I-Bc, I.017.161, SCHN 0514. Da queste due missive si apprende che Basili aveva composto sul medesimo soggetto assegnato a Fontana, ossia l'antifona *Sicut fuit Jonas in ventre ceti*, due contrappunti, impetrando per intercessione di padre Martini l'ammissione all'Accademia Filarmonica. L'aggregazione di Basili alla classe dei compositori, in qualità di *vir famosus*, venne deliberata nella seduta del 22 gennaio 1773 (I-Baf, Verbalì, II/3). Nell'archivio dell'Accademia Filarmonica non è conservato l'originale dei due componimenti, e nella cartella degli esperimenti relativa ad Andrea Basili è stato erroneamente inserito nel secolo XIX il *Miserere a cappella a 8 voci con il «cor mundum» a 16 voci* composto dal figlio Francesco nel 1810 e inviato in vista dell'aggregazione *ad onorem* di quest'ultimo il 16 giugno 1825. Cfr. I-Baf, capsula IV, n. 148.

## CAPITOLO III

### 1. La *Musica universale armonico pratica*

Unica opera pubblicata in vita da Andrea Basili, la *Musica universale* venne edita nel 1776, nella bottega degli incisori e librai veneziani Alessandri e Scattaglia. Il volume, in formato oblungo,<sup>1</sup> fu stampato su carta pesante, priva di filigrana.<sup>2</sup> Sebbene non indicato esplicitamente, l'opera si divide in due sezioni parallele contenenti ciascuna una serie di 12 esercizi: la prima in tutti i toni minori e la seconda in quelli maggiori. Le due parti del volume sono distinte non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche mediante la paginazione, indipendente per ciascuna di esse, e la fascicolazione. Quest'ultima, forse a causa di un'inefficace pianificazione di stampa, evidenzia alcune incongruenze interne. Il frontespizio, impresso sul *recto* di una carta singola, è rilegato ad un fascicolo di 26 carte, al quale sono cucite due ulteriori carte singole. Seguono due ulteriori fascicoli, rispettivamente di 22 e 18 carte. La serie dedicata ai toni maggiori è contenuta nel primo fascicolo e nelle due carte ad esso annesse, mentre gli esercizi nei toni maggiori occupano gli altri due fascicoli. A separare ulteriormente le due sezioni stanno inoltre quattro pagine bianche non numerate, la cui presenza potrebbe lasciar supporre il progetto, in seguito abbandonato, di separare nettamente in due volumi l'opera, inserendo un secondo frontespizio. Nella tabella seguente viene riportato il contenuto:

<b>pagina/e</b>	<b><i>Musica universale</i></b>
[I]	Frontespizio
[II]	bianca
[III]	<i>Avvertimento</i>
<b>Prima serie di 12 esercizi in tutti i toni minori</b>	
pp. 1-3	<i>Esercizio 1°</i> in La minore: <i>Scala</i> [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata] <i>Allegro</i>
pp. 3-6	<i>Esercizio 2°</i> in Si <sub>b</sub> minore: <i>Scala</i> [Basso]

<sup>1</sup> Dimensioni 24×35cm.

<sup>2</sup> La rilegatura, come usuale per la maggior parte dei volumi a stampa almeno fino alla prima metà del secolo XIX, è differente in ogni esemplare dell'opera che è stato possibile visionare. I fascicoli probabilmente circolarono in un primo tempo rilegati semplicemente da una copertina di cartone muto, che solo in un secondo momento, per iniziativa individuale o di qualche librario venne sostituita dalla rilegatura propriamente detta. Nel corso della ricerca è stato possibile consultare, direttamente o mediante riproduzioni digitali, le seguenti copie dell'opera: I-Bc, DD.118; I-LT, Cappella Musicale, b. 8; I-Nc, F.3.47; I-Vnm, Musica 80; I-Rvat, Casimiri.II.189; I-Fc, B.556; I-Mc, Ris.mus.c.61; I-Rama, AS D2 MUS H5 063 e 064; GB-Lbl, Mus. coll. E.136; F-Pn, D-718 (2 esemplari); Modena, collezione privata. Dell'opera esiste un'edizione moderna, contenente unicamente i brani intavolati, a cura di Maurizio Machella, Padova, Armelin, 2007.

	<i>Fuga</i> [Sonata]
pp. 7-10	<i>Esercizio 3°</i> in Si minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]
pp. 11-13	<i>Esercizio 4°</i> in Do minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]
pp. 14-17	<i>Esercizio 5°</i> in Do# minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Il primo basso con le 4 parti</i>
pp. 18-21	<i>Esercizio 6°</i> in Re minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]
pp. 22-24	<i>Esercizio 7°</i> in Mi <sup>b</sup> minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]
pp. 25-31	<i>Esercizio 8°</i> in Mi minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Pensiero colle variazioni</i>
pp. 31-37	<i>Esercizio 9°</i> in Fa minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata] <i>Largo</i>
pp. 38-43	<i>Esercizio 10°</i> in Fa# minore: [Scala] <i>Fuga in Basso continuo</i> <i>Fuga</i> <i>Capriccio</i>
pp. 44-49	<i>Esercizio 11°</i> in Sol minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio</i>
pp. 50-54	<i>Esercizio 12°</i> in Sol# minore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]

[55]	Bianca
<b>Seconda serie di 12 esercizi in tutti i toni maggiori</b>	
[I <sup>bis</sup> ]	Bianca
[II <sup>bis</sup> ]	Bianca
[III <sup>bis</sup> ]	Bianca
pp. 1-10	<i>Esercizio 1° in La maggiore:</i> <i>Scala</i> [Basso] <i>Fuga</i> <i>Sonata</i>
pp. 11-16	<i>Esercizio 2° in Si<sub>b</sub> maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Canone in subdiapason</i>
pp. 17-20	<i>Esercizio 3° in Si maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Sonata</i>
pp. 21-26	<i>Esercizio 4° in Do maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio che l'è un gioco musicale</i>
pp. 27-32	<i>Esercizio 5° in Re<sub>b</sub> maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Gradus omnes in armonicis inde in arithmetice modis</i>
pp. 33-39	<i>Esercizio 6° in Re maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga con due soggetti</i> [Capriccio]
pp. 40-44	<i>Esercizio 7° in Mi<sub>b</sub> maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio con contrappunti doppi espressi in risposte successive</i>
pp. 45-52	<i>Esercizio 8° in Mi maggiore:</i> [Scala] [Basso] <i>Fuga a 2 soggetti</i> <i>Capriccio</i>
pp. 53-59	<i>Esercizio 9° in Fa maggiore:</i> [Scala] <i>Fuga con chiavi trasportate</i> <i>Fuga</i> [Sonata] <i>Moderato</i>



pp. 60-64	<i>Esercizio 10°</i> in Sol, maggiore: [Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]
pp. 65-71	<i>Esercizio 11°</i> in Sol maggiore: [Scala] [Basso] <i>Largo, Fuga</i> <i>Fuga in Pastorale</i>   <i>Pastorale in Fuga</i> <i>Estro pastorale</i>
pp. 72-77	<i>Esercizio 12°</i> in La, maggiore: [Scala] [Basso] <i>Fuga a due soggetti</i> [Sonata]

I ventiquattro esercizi che compongono la *Musica universale* seguono un medesimo schema quadripartito. Ciascuno di essi comprende quattro brani, disposti invariabilmente secondo lo stesso ordine: una scala, un Basso d'accompagnamento (o partimento),<sup>3</sup> una fuga, una sonata o un capriccio. Le scale con le quali iniziano gli esercizi sono identiche, salvo per la trasposizione e il cambiamento di modo. I bassi d'accompagnamento, o partimenti, non mostrano analogie formali o tematiche di rilievo, anche se, come si dirà, possono essere raggruppati in base ad alcuni criteri strutturali. Le fughe, complessivamente ventisette, si presentano nel corso dell'opera in una duplice veste: undici sono notate in partimento e sedici sono interamente realizzate e scritte in intavolatura.<sup>4</sup> I brani con i quali si chiudono gli esercizi sono nella maggior parte dei casi indicati da Basili con i termini di 'sonata' e 'capriccio': con il primo si vengono intitolati esclusivamente brani in forma monotematica bipartita, mentre con il secondo brani monotematici sia bipartiti sia monopartiti.

Ogni singolo esercizio può essere considerato come una *suite* di pezzi per tastiera, nella quale l'unità strutturale è espressa da rimandi interni di tipo tematico o teorico-didattico, oltre che dalle esplicite indicazioni «segue» e «volti subito» poste al termine di molti brani, con le quali viene sottolineata la stretta consecutività.

In questo capitolo la *Musica universale* verrà analizzata innanzitutto sotto il profilo storico-redazionale e successivamente sotto quello contenutistico, per concludere con una sintetica storia della sua recezione.

<sup>3</sup> Andrea Basili non utilizza mai il termine partimento, ma semplicemente quello di Basso per indicare questa tipologia di strumento didattico. Su tale nodo terminologico si tornerà in seguito.

<sup>4</sup> Il fatto che il numero delle fughe superi quello degli esercizi è dovuto al fatto che, in tre casi, nello stesso esercizio il Basso d'accompagnamento è sostituito da una fuga in partimento, alla quale segue poi come di consueto una fuga intavolata.

## 2. Le fonti della *Musica universale*

### 2.1 Le fonti manoscritte

Durante le indagini archivistiche sono state individuate numerose fonti manoscritte della *Musica universale*. Questi documenti, se da un lato forniscono dati rilevanti per una ricostruzione del processo redazionale dell'opera, dall'altro permettono di ricavare informazioni fondamentali per tracciare un quadro della storia della sua recezione. In questa sezione verrà fornita una descrizione delle fonti, funzionale alle successive analisi storico-critiche.

#### 2.1.1 Il manoscritto di Berlino

La fonte più antica della *Musica universale* è un manoscritto, quasi interamente autografo, conservato nella Staatsbibliothek di Berlino,<sup>5</sup> e più precisamente nel fondo derivante dalla collezione di Ludwig Landsberg.<sup>6</sup> Il volume risulta composto da fascicoli rilegati in momenti successivi, la cui struttura evidenzia un processo di accumulazione che solo nel corso del tempo ha trovato una propria organizzazione interna. Nel manoscritto sono contenuti tutti i brani presenti nell'edizione a stampa oltre ad alcuni altri mai pubblicati. A parte la *Sonata per cembalo per esprimere il raggio dell'asino*, risalente al maggio 1776, la raccolta ha avuto certamente come contesto d'origine l'attività d'insegnamento svolta a Loreto da Basili. La presenza sporadica di almeno un'altra mano, alla quale possono essere ascritte la copia di alcuni brani e la realizzazione parziale di altri, sembra confermare la tesi che oltre alla grafia del maestro lauretano emerga quella di un allievo, sulla cui identità verranno in seguito formulate alcune ipotesi. È possibile supporre inoltre che la successione dei brani

---

<sup>5</sup> D-B, Mus. ms. L 27, dimensioni 16×22 cm: *Musica universale armonico pratica dettata dall'Istinto, e dalla Natura illuminata dai veri precetti armonici. Opera utile per i Studiosi di Contra-punto, e per i dilettanti che suonano il Cembalo, et Organo esposta in 24 esercizi da Andrea Basili Maestro di Cappella del Venerabile Santuario di Loreto.*

<sup>6</sup> Ludwig Landsberg (Breslau, 1805 - Roma, 1858) fu un'importante figura nella vita musicale italiana del secolo XIX. Dopo aver compiuto la propria formazione musicale ed aver probabilmente esercitato la professione di tenore tra le fila del coro del Teatro Reale di Berlino, nel 1834 Landsberg si trasferì a Roma. Qui rimase fino alla morte svolgendo «una varia attività di violinista, pianista, insegnante di musica, organizzatore di concerti, collezionista di musica, volta soprattutto alla diffusione della musica antica e della musica classica tedesca» (B. M. ANTOLINI, *Un musicista tedesco nella Roma dell'Ottocento: Ludwig Landsberg*, «*Vanitas fuga, aeternitatis amor*», *Wolfgang Witzgenmann zum 65. Geburtstag*, a cura di S. Ehrmann-Herfort e M. Engelhardt, «*Analecta Musicologia*», XXXVI, Laaber, Laaber, 2005, pp. 465-487: 465). Numerosissimi i volumi a stampa e i manoscritti che nel corso degli anni andarono ad arricchire la biblioteca di Landsberg, grazie a sempre nuove acquisizioni e a scambi con altri collezionisti. Nel 1859 venne pubblicato un catalogo parziale, in due volumi, contenente una selezione dei testi ritenuti più pregiati: il *Catalogue de la bibliothèque du professeur Landsberg à Rome* (Berlino, Kühn, 1859), nel quale il manoscritto della *Musica universale* figura a p. 4. Nel 1861 la collezione Landsberg fu acquistata dall'allora Königliche Bibliothek di Berlino, ed è oggi per la maggior parte confluita nell'omonimo fondo custodito nell'odierna Staatsbibliothek della medesima città. Per una descrizione generale della struttura del fondo, cfr. *The Beethoven Sketchbooks, History, Reconstruction, Inventory*, a cura di D. Johnson, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1985, pp. 31-32.

rispecchi non solo il decorso del loro impiego in sede didattica, ma anche, almeno per alcuni di essi, l'ordine cronologico della loro composizione.

La doppia copertina del volume è stata realizzata sovrapponendo due fogli di cartone semi-rigido, attualmente slegati dal resto dei fascicoli. Sul *recto* del primo, nella grafia di Andrea Basili, è indicato il titolo, mentre sul verso compare l'*Avvertimento*.<sup>7</sup> La rilegatura finale dei fascicoli è stata realizzata in filo di cotone con l'aggiunta di due rinforzi in pergamena inseriti probabilmente in fase finale per garantire la stabilità delle cuciture. Nel manoscritto si riscontra sia una parziale cartulazione originale a penna sia una moderna a matita. Ben visibile la filigrana raffigurante una colomba sormontata tre cime inscritta in un cerchio al di fuori del quale si trovano le lettere D ed M.

Il corpo del volume è costituito da due macro-fascicoli (comprendenti rispettivamente le cc. 1r-36v e le cc. 37r-94v) all'interno dei quali, fittamente nidificati, si trovano rilegati numerosi altri fascicoli secondari composti da un numero variabile di fogli. La complessità della fascicolazione è tale da rendere estremamente ardua l'analisi codicologica. Sono inoltre presenti un quaderno, all'inizio del volume, e un duerno, alla fine, formati da carte bianche e slegati dal resto.

Rispetto alla classificazione delle fonti manoscritte proposte da Dadelsen, il Landsberg 27 non ha le caratteristiche né del *Konzeptschrift* e tantomeno del *Reinschrift*.<sup>8</sup> Esso può essere visto piuttosto come un *Gebrauchsschrift*, ossia una copia di lavoro nella quale il contenuto è presente in una forma pressoché definitiva. Di seguito viene fornita una descrizione corsiva del contenuto delle singole carte del volume, con l'indicazione delle corrispondenze con l'edizione a stampa.

	contenuto del manoscritto L 27	corrispondenze con l'edizione a stampa della <i>Musica universale</i> (Venezia, 1776)
I <sup>a</sup> di copertina	Titolo	frontespizio
II <sup>a</sup> di copertina	<i>Avvertimento</i>	<i>Avvertimento</i>
I <sup>a</sup> bis e II <sup>a</sup> bis di copertina	bianche	
I [+ I <sup>bis</sup> ]	bianche	
II <sup>r</sup>	<i>Al Lettore</i>	
II <sup>v</sup> -III <sup>r</sup>	bianche	assente

<sup>7</sup> Per quanto riguarda il titolo è da segnalare una piccola ma significativa variante sulla quale si ritornerà in seguito: la *Musica universale* appare infatti composta «per i dilettanti che suonano il cembalo, et organo», mentre nell'edizione a stampa la dedica viene modificata in «per i suonatori di grave cembalo, ed organo».

<sup>8</sup> Dadelsen distingue quattro categorie di manoscritti, in base sia a caratteristiche relative al tipo di scrittura sia ad aspetti del processo compositivo: 1) copia in bella calligrafia (*kalligraphische Schrift*) nella quale sono assenti correzioni significative; 2) copia di lavoro (*Gebrauchsschrift*), sostanzialmente corretta, ma destinata ad uso interno; 3) copia pulita (*Reinschrift*) che presenta però ancora marginali errori e correzioni; 4) raccolte di appunti e abbozzi (*Konzeptschrift*). Cfr. G. von DADELSEN, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, «Tübinger Bach-Studien», IV-V, 1958, pp. 58-72. Per una applicazione della classificazione di Dadelsen allo studio del processo compositivo, cfr. R. L. MARSHALL, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Work*, I, Princeton, Princeton University Press, 1972.

III <sup>v</sup>	primo diagramma circolare per le mutazioni. <sup>9</sup>	assente
IV <sup>r</sup>	secondo diagramma circolare per i trasporti. <sup>10</sup>	assente
IV <sup>v</sup> -V <sup>r</sup>	bianca	
V <sup>v</sup>	immagine a stampa di sant'Antonio da Padova. <sup>11</sup>	assente
VI <sup>r</sup> -VII <sup>r</sup>	<i>Prefazione</i>	assente
VII <sup>v</sup> -XII <sup>v</sup>	bianche	
1 <sup>r</sup>	<i>Esercizio primo modo di Alamire per 3<sup>a</sup> minore</i> <i>Scala</i> [Basso] <i>Fuga</i>	<i>Esercizio primo modo di Alamire per 3<sup>a</sup> minore</i> (serie minore, pp. 1-3)
1 <sup>v</sup> -2 <sup>r</sup>	[Sonata]	
2 <sup>v</sup> -3 <sup>r</sup>	[Scala] [Basso] [Fuga]	<i>Esercizio 3° in Si minore</i> (serie minore, pp. 7-10)
3 <sup>v</sup> -4 <sup>r</sup>	[Sonata]	
4 <sup>v</sup> -4 <sup>a</sup> <sup>r</sup>	<i>Pastorale</i> [in Do maggiore]	assente
4 <sup>a</sup> <sup>v</sup> -5 <sup>v</sup>	<i>Fuga</i>	<i>Fuga</i> dell' <i>Esercizio 4°</i> in Do maggiore (serie maggiore, pp. 22-24.)
6 <sup>r</sup>	bianca	
6 <sup>v</sup> -8 <sup>v</sup>	<i>Pastorale</i> [in Sol maggiore]	<i>Estro Pastorale</i> dell' <i>Esercizio 11°</i> in Sol maggiore (serie maggiore, pp. 69-71)
9 <sup>r</sup>	[Minuetto in Do maggiore]	assente
9 <sup>v</sup> -10 <sup>r</sup>	[Basso]	[Basso] dell' <i>Esercizio 4°</i> in Do maggiore (serie maggiore, p. 21)
10 <sup>v</sup> -11 <sup>r</sup>	[Basso] [Scala]	<i>Esercizio 6°</i> in Re minore (serie minore, pp. 18-21)
11 <sup>v</sup> -12 <sup>r</sup>	[Fuga]	
12 <sup>v</sup> -13 <sup>r</sup>	[Sonata]	
13 <sup>v</sup> -17 <sup>v</sup>	[Basso] [Scala] <i>Fuga</i> <i>Variazioni</i>	<i>Esercizio 8°</i> in Mi minore (serie minore, pp. 25-32)
18 <sup>r</sup> -20 <sup>r</sup>	[Scala] [Basso]	<i>Esercizio 3°</i> in Si maggiore (serie maggiore, pp. 17-20)

<sup>9</sup> Simile al diagramma riportato in D-B, Mus. ms. autogr. Basili, A. 2, c. 4<sup>r</sup>.

<sup>10</sup> Identico al diagramma riportato in D-B, Mus. ms. autogr. Basili, A. 2, c. 13<sup>r</sup>.

<sup>11</sup> Non è stato possibile reperire la fonte di questa immagine calcografica. Sulla devozione di Basili per s. Antonio da Padova, cfr. lettera di A. Basili all'Accademia Filarmonica del 29 gennaio 1773, I-Baf, *Carteggio e Documenti 1675-1775*, b. 1773, n. 5.

	<i>Fuga</i> [Sonata]	
20v-22r	<i>Fuga in Bfa</i> <i>Canone in subdiapason</i>	<i>Fuga e Canone in subdiapason</i> dell'Esercizio 2° in Si $\flat$ maggiore (serie maggiore, pp. 13-16)
22v-23r	bianche	
23v-24r	[Basso]	assente
24v	bianca (mancano anche i righi vuoti)	
25r	[Minuetto in Sol maggiore]	assente
25v-26r	[Basso]	[Basso] dell'Esercizio 11° in Sol maggiore (serie maggiore, pp. 65-66)
26v-27r	[Basso]	[Basso] dell'Esercizio 1° in La maggiore (serie maggiore, pp. 1-2)
27v-28r	[Basso]	[Basso] dell'Esercizio 2° in Si $\flat$ maggiore (serie maggiore, pp. 11-12)
28v-30r	[Scala] [Basso] [Fuga] [Sonata]	Esercizio 2° in Si $\flat$ minore (serie minore, pp. 3-6)
30v-32r	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]	Esercizio 4° in Do minore (serie minore, pp. 11-13)
32v-35r	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Realizzazione del Basso]	Esercizio 5° in Do $\sharp$ minore (serie minore, pp. 14-17)
35v-35a <sup>r12</sup>	bianche (mancanti anche i righi vuoti)	
35av	<i>Canone a 3 chiuso</i> <i>Canone a 2 chiuso</i>	assenti
36r	[risoluzione dei due canoni precedenti]	
36v	bianca (mancano anche i righi vuoti)	
37r-39r	[Scala] [Basso] [Fuga] [Sonata]	Esercizio 7° in Mi $\flat$ minore (serie minore, pp. 22-24)

<sup>12</sup> È presente un salto nella numerazione delle carte, integrato dallo scrivente.

39 $\nu$ -44 $r^{13}$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]	<i>Eservizio 9°</i> in Fa minore (serie minore, pp. 31-37)
44 $\nu$ -47 $r$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio</i>	<i>Eservizio 10°</i> in Fa# minore (serie minore, pp. 38-43)
47 $\nu$ -50 $\nu$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio facile</i>	<i>Eservizio 11°</i> in Sol minore (serie minore, pp. 44-48)
51 $r$ -52 $\nu$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]	<i>Eservizio 12°</i> in Sol# minore (serie minore, pp. 50-54)
53 $\nu$ -55 $r$	<i>Fuga</i>	<i>Fuga</i> dell' <i>Eservizio 1°</i> in La maggiore (serie maggiore, pp. 3-6)
55 $\nu$ -56 $\nu$	[Capriccio]	<i>Capriccio</i> dell' <i>Eservizio 4°</i> in Do maggiore (serie maggiore, pp. 24-26)
57 $r$ -60 $r$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Gradus omnes in armonicis, inde in arithmetice modis</i>	<i>Eservizio 5°</i> in Re, maggiore (serie maggiore, pp. 27-32)
60 $\nu$ -64 $r$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Capriccio]	<i>Eservizio 6°</i> in Re maggiore (serie maggiore, pp. 33-39)
64 $\nu$ -67 $r$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio con contrappunti doppi in risposte successive</i>	<i>Eservizio 7°</i> in Mi, maggiore (serie maggiore, pp. 40-44)
67 $\nu$ -71 $r$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio</i>	<i>Eservizio 8°</i> in Mi maggiore (serie maggiore, pp. 45-52)
71 $\nu$ -77 $r$	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]	<i>Eservizio 9°</i> in Fa maggiore (serie maggiore, pp. 53-59)

<sup>13</sup> Le cc. 42 $\nu$ -43 $r$ , collocate tra la prima e la seconda parte della sonata sono bianche.

77v-81r	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> [Sonata]	<i>Esercizio 10°</i> in Sol, maggiore (serie maggiore, pp. 60-64)
81v-84r	<i>Pastorale in fuga</i>	<i>Pastorale in fuga</i> dell' <i>Esercizio 11°</i> in Sol maggiore (serie maggiore, pp. 66-68)
84r-87v	[Scala] [Basso] <i>Fuga</i> <i>Capriccio</i>	<i>Esercizio 12°</i> in La, maggiore (serie maggiore, pp. 72-77)
88r-90r	[Sonata]	[Sonata] dell' <i>Esercizio 1°</i> in La maggiore (serie maggiore, pp. 7-10)
90v-93v	bianche	
1 <sup>bis</sup> r	titolo: <i>Sonata per cembalo per esprimere il ruggio dell'asino</i> + [canone]	assenti
1 <sup>bis</sup> v-4 <sup>bis</sup> r <sup>14</sup>	<i>Sonata per cembalo per esprimere il ruggio dell'asino</i>	
4 <sup>bis</sup> v	bianca	
XI [+ XI <sup>bis</sup> ]	bianche	
XIII r (i.e. 94r)	[Indice]	assente
XIII v (i.e. 94v)	bianca	
III <sup>a</sup> bis-IV <sup>a</sup> bis di copertina	bianche	
III <sup>a</sup> -IV <sup>a</sup> di copertina	bianche	

### 2.1.2. I manoscritti di Lisbona

Nella Biblioteca Nazionale Portoghese si trovano tre manoscritti della *Musica universale*. Sulle possibili ragioni di questa singolare concentrazione di copie si tornerà in seguito, in questa sezione verranno trattati esclusivamente gli aspetti materiali inerenti alle singole fonti. In tutti e tre i casi si tratta di copie non autografe collocabili tra l'ultimo decennio del secolo XVIII e la prima metà del XIX.

Il più antico dei tre manoscritti è contenuto in un volume rilegato in cartonato coevo, ricoperto di carta marmorizzata, con il dorso rinforzato in pergamena. Il taglio dei fogli, sui quali è presente una paginazione originale, è stato colorato in rosso.<sup>15</sup> Il

<sup>14</sup> Il canone termina alla c. 2<sup>bis</sup>v. La c. 3<sup>bis</sup>r è bianca, ed è posta tra la prima e la seconda parte della sonata.

<sup>15</sup> P-Ln, M.M. 4830, *Musica universale armonico pratica dettata dall'istinto, e dalla | natura illuminata da veri precetti armonici. | Opera utile per i studiozi di contraponto, e per i suonatori di grave | cembalo, ed organo esposta in 24 esercizi d' |*

documento proviene dalla collezione di Ernesto Vieira (1848-1915), musicologo, didatta e compositore portoghese.<sup>16</sup> Le caratteristiche esterne del volume permettono già di per sé di collocarne la stesura negli ultimi due decenni del secolo XVIII, probabilmente intorno agli anni '90, datazione confermata anche dall'osservazione del tipo di carta e di inchiostro impiegato. La copia sembra essere stata effettuata a partire dall'edizione a stampa o da una copia conforme ad essa, in quanto ne conserva integralmente i refusi. La qualità della notazione è mediocre, e lascia supporre che il copista non fosse un musicista o almeno che non possedesse un elevato grado di competenza musicale. Il copista ha trascritto integralmente il testo del frontespizio omettendo tuttavia l'*Avvertimento* iniziale e numerosi dei titoli dei brani. Due sono gli interventi integrativi: è stata inserita una pagina di divisione tra i primi dodici esercizi per terza minore e i successivi dodici per terza maggiore, assente nell'edizione originale, ed è stato aggiunto un brano alla fine dell'opera. Si tratta di una *Pastorale* in tre movimenti che non si ritrova in alcun altro manoscritto di Basili. La scrittura del copista non varia rispetto ai brani precedenti e tutto lascia supporre che il brano sia stato copiato di seguito, forse da un manoscritto al quale era stato aggiunto il brano per conferire all'opera la struttura consueta di molte raccolte di musica per organo, che solitamente terminavano appunto con una pastorale.<sup>17</sup> Non è possibile determinare la paternità del brano, che stilisticamente si pone in linea con analoghe composizioni tardosettecentesche per organo, appartenendo ad un genere fortemente stereotipato. Tuttavia difficilmente può essere attribuito a Basili: nella *Musica universale* sono infatti già presenti due pastorali all'interno dell'*Esercizio 11°* in Sol maggiore, e l'unico motivo per cui non compaiono al termine dell'opera è il fatto che l'esercizio conclusivo della serie maggiore, nella tonalità di La $\flat$  maggiore, sarebbe stato impraticabile per i temperamenti inequabili utilizzati per l'accordatura degli organi ancora nella seconda metà del XVIII secolo. L'aggiunta di questa *Pastorale* anonima alla fine del manoscritto è tuttavia una importante indicazione che consente di formulare alcune ipotesi sull'identità del destinatario e sulla destinazione della copia, probabilmente realizzata ad uso di un organista. Non sono presenti segni d'uso all'interno, a parte una correzione a matita a p. 2. Probabilmente la copia in questione nasce per uno scopo conservativo.

Il secondo manoscritto appartiene al fondo del Regio Seminario di musica del Patriarcato di Lisbona, confluito nel 1835 nella Biblioteca del Conservatorio Nazionale di musica e infine, nel 1995, trasferito nella Sezione musicale Biblioteca Nazionale Portoghese. Il volume, la cui redazione è collocabile tra l'ultimo decennio del secolo XVIII e il primo decennio del secolo XIX, si presenta esteriormente omogeneo rispetto a agli altri

---

Andrea Basili maestro di cappella nel Santuario di | Loreto. Volume di dimensioni 21,5 x 29,5 cm, pp. [1] + 213 + [3].

<sup>16</sup> Ernesto Vieira (1848-1915), dopo aver completato i corsi di flauto e armonia nel Conservatorio Nazionale di Lisbona, si dedicò parallelamente all'attività musicale come strumentista e all'insegnamento, pubblicando inoltre alcuni manuali di teoria e solfeggio che rimasero in uso nel Conservatorio fino alla prima metà del secolo XX. A Vieira si devono i primi tentativi di redigere una sintesi sistematica della storia della musica in Portogallo.

<sup>17</sup> Su questo aspetto cfr. F. TASINI, *La «Musica universale armonico pratica» (1776) di Andrea Basili: un modello e una sintesi della didattica compositiva e tastieristica del XVIII secolo*, «Arte organaria italiana. Fonti, documenti e studi», II, 2010, pp. 329-345: 340.



manoscritti del medesimo fondo: rilegatura in mezza pelle, carta marmorizzata e tagli colorati di giallo, cartulazione coeva.<sup>18</sup> Al centro della copertina, una placca in pelle rossa con una scritta in oro recante l'acronimo del Seminario (*S. R. P.*) e il titolo abbreviato dell'opera: *Vinte e quatro exercicios para orgão. De André Basili*. Il testo sembra essere stato trascritto da un copista specializzato in opere musicali, probabilmente musicista a sua volta. Il titolo riportato a c. 1r è identico a quello dell'edizione a stampa. Il testo musicale è conforme alla versione della *Musica universale* emendata dall'autore tramite la carta aggiuntiva di *errata corrige*, che venne inviata ad alcuni di coloro che avevano acquistato l'opera e inserita nelle copie non ancora vendute.<sup>19</sup> Il contenuto presenta tuttavia alcune notevoli lacune riguardanti la serie maggiore degli esercizi. Mentre le quattro parti di ciascuno degli esercizi in modo minore (scala, basso, fuga e brano in forma libera) sono riportate integralmente, negli esercizi in modo maggiore viene sistematicamente eliminato il brano conclusivo. Nel caso dell'esercizio in Sol maggiore mancano sia la *Pastorale in fuga* sia l'*Estro pastorale*, mentre l'esercizio conclusivo in La<sup>b</sup> maggiore consta della sola Fuga, mancando la scala iniziale, il partimento e il brano finale. L'unico esercizio della seconda parte che viene mantenuto nella sua forma completa è quello in Re<sup>b</sup> maggiore, del quale viene riportato anche il *Gradus omnes in armonicis inde in arithmetice modis*, forse a motivo della particolarità armonica che lo contraddistingue. In diverse occasioni si possono osservare inoltre interventi di correzione e integrazione della numerica,<sup>20</sup> volte a chiarire o a esplicitare le indicazioni fornite da Basili.

La terza copia della *Musica universale* conservata nella Biblioteca Nazionale del Portogallo è di poco successiva alla precedente, ed è collocabile nei primi decenni del secolo XIX.<sup>21</sup> Sulla prima pagina del volume figura il nome del precedente proprietario: Francisco Xavier Migoni (1811-1861), compositore e didatta portoghese.<sup>22</sup> Il manoscritto deriva dal fondo donato da Migoni alla Biblioteca del Conservatorio Nazionale di Lisbona, del quale era stato anche responsabile, e successivamente confluito nell'archivio della sezione musicale della Biblioteca Nazionale. Il manoscritto ha subito alcune modifiche nel tempo ed è stato rifilato e rilegato nuovamente nella prima metà del secolo XIX.

<sup>18</sup> P-Ln, C.N. 279. Volume in formato oblungo, 21×30 cm, cc. 42.

<sup>19</sup> Evidente è la mancanza di una battuta nel *Pensiero colle variazioni* dell'*Esercizio 8°* della prima parte, debitamente segnalata nell'*errata corrige*, alla quale il manoscritto P-Ln, C.N. 279 si conforma.

<sup>20</sup> Un esempio interessante di tale operazione di trascrizione attiva è rappresentato dalle bb. 86-87 della *Fuga* dell'*Esercizio 6°* in Re minore, nelle quali Basili indica con la presenza di un *b* un'entrata nascosta del soggetto nella parte superiore, mentre nel manoscritto C.N. 279 il copista modifica la numerica per segnalare invece una figura cromatica discendente, modificando l'intenzione chiaramente espressa dall'autore.

<sup>21</sup> P-Ln, C.N. 317. *Musica universale, Armonico pratica | Dettata dall'istinto e dalla Natura illuminata | Dai veri precetti armonici | Opera | Utile per i studiosi di Contrapunto e per i suonatori di Grave | Cembalo, ed Organo. Esposti in Ventiquattro Esercizi Da | Andrea Basili, Maestro di Cappella del Venerabile | Santuario di Loreto*. Volume di dimensioni 21×29 cm, cc. 41 + 92 pp.

<sup>22</sup> Francisco Xavier Migoni [o Migone] (Lisbona, 27 maggio 1811 - ivi, 10 giugno 1861). Dopo aver condotto privatamente lo studio della musica con José Marques da Silva, Migoni fu ammesso tra gli alunni del Regio Seminario Patriarcale, nel quale tra il 1826 e il 1830 si dedicò soprattutto allo studio del pianoforte e della composizione, sempre sotto la guida di da Silva. Dal 1835 divenne professore di pianoforte nel Conservatorio di Lisbona, ove assunse anche la carica di segretario del consiglio della Scuola di musica, divenendone poco dopo direttore. Ricoprì inoltre l'incarico di maestro, e in seguito di direttore, del Teatro «São Carlos» di Lisbona. Compose opere teatrali e liturgiche, oltre a numerosi brani per pianoforte.

Inizialmente è probabile che il testo della *Musica universale* fosse stato suddiviso in due volumi separati, poi in seguito riuniti. Vi sono infatti alcune tracce di una struttura precedente del manoscritto: il titolo e l'*Avvertimento* iniziali sono ripetuti due volte, all'inizio di ciascuna delle due parti, la prima delle quali è cartulata, mentre nella seconda vengono numerate le pagine. È interessante notare la presenza, sul retro dei due frontespizi, di una dedica dell'opera che non si ritrova né nell'edizione a stampa né in alcun altro manoscritto, riportata anch'essa per due volte. Vi si legge:

D. O. M.<sup>23</sup>  
Divinitati, et Sacrosante Humanitati, Jesu Christi  
Beatissimo et Santissimo Virgini immaculatae dei Genitrici  
Mariae  
Hoc Debile Musices Opus  
D. D. D.<sup>24</sup>  
Humilissimus et infimus omnium servus Andreas Basili.<sup>25</sup>

Tale dedica è pienamente in linea con lo stile di Basili e in particolare con il suo spiccato gusto retorico per la *diminutio*.<sup>26</sup> È altamente probabile che essa sia autentica e che sia stata aggiunta di pugno dal maestro lauretano in una copia a stampa della *Musica universale* dalla quale il presente manoscritto deriva.<sup>27</sup> Il testo musicale appare trascritto in modo accurato e completo, in conformità con la versione emendata. L'unico elemento differente dall'originale è rappresentato dall'introduzione di alcuni segni di articolazione non presenti e di legature di valore tra le note ribattute di numerosi brani, sia in punti nei quali risultano sottintese dall'autore, sia in altri nei quali la scelta del copista appare del tutto arbitraria come ad esempio nel *Capriccio* che chiude l'*Esercizio* 2° in Si $\flat$  minore, nella *Fuga* dell'*Esercizio* 5° in Do $\sharp$  minore o nel basso d'accompagnamento dell'*Esercizio* 4° in Do maggiore. Questi interventi si giustificano probabilmente a partire dalla volontà di aggiornare i brani contenuti nella *Musica universale* in relazione alla loro esecuzione pianistica. Non mancano anche interventi minimi di correzione del testo musicale, segno che il copista ha operato attivamente e forse era il destinatario stesso del manoscritto: nella *Fuga a due soggetti* dell'*Esercizio* 8° in Mi maggiore a b. 17 la parte del contralto, alla quale in quel momento è affidata l'esposizione di materiale tematico, viene modificata per evitare una successione di accordi in secondo rivolto.

---

<sup>23</sup> Acronimo epigrafico di «Deo optimo maximo».

<sup>24</sup> Acronimo epigrafico di «Dono dedit, dedicavit».

<sup>25</sup> P-Ln, C.N. 317, c. 1 $\nu$  e p. 1.

<sup>26</sup> All'inizio della lettera a padre Martini del 4 maggio 1748, per esempio, Basili si autodefinisce «servus inutilis», riprendendo l'espressione da VULGATA, *Evangelium secundum Lucam*: 17, 10. Cfr. A-Wn, Autogr. 7/10, c. 1 $r$ .

<sup>27</sup> Analogamente ad un distico manoscritto contenuto in una copia a stampa di cui si dirà in seguito.

### 2.1.3. Il manoscritto di Napoli

Oltre a due copie a stampa, nella Biblioteca del Conservatorio “S. Pietro a Majella”, è conservata anche una copia manoscritta della *Musica universale*.<sup>28</sup> Il volume, rilegato in mezza pelle con piatti di cartone ricoperti di carta marmorizzata, comprende 150 carte.<sup>29</sup> Nel catalogo viene ipotizzata una datazione, presunta ma verosimile, compresa tra il 1811 e il 1840, probabilmente ricavata dalle indicazioni fornite dall’inventario. Il manoscritto contiene una copia molto accurata dell’edizione a stampa, nella quale sono integrate tutte le correzioni presenti nel foglio di *errata corrige*. Non si riscontrano segni d’uso e si può pertanto supporre che si tratti di una copia effettuata a scopo conservativo, dalla quale eventualmente estrarre di volta in volta i brani impiegati durante l’attività didattica. Anche in area napoletana dunque, già nei primi decenni del secolo XIX, dato il numero esiguo di copie a stampa disponibili, la circolazione della *Musica universale* era avvenuta in forma manoscritta, modalità ancora privilegiata per la diffusione delle raccolte didattiche e in particolare dei partimenti.

### 2.1.4. Il manoscritto di Modena

Un altro manoscritto, risalente agli inizi del secolo XIX e probabilmente di area bolognese, è custodito in una collezione privata di Modena.<sup>30</sup> Si tratta di un fascicolo di 29 carte non numerate,<sup>31</sup> privo di rilegatura, contenente unicamente la serie maggiore degli esercizi e recante il titolo completo dell’opera sulla prima carta. Il contenuto rispecchia fedelmente quello dell’edizione a stampa, compresi tutti i refusi. Esso deriva pertanto da un esemplare privo dell’*errata corrige* che avrebbe dovuto essere allegato al volume dopo la pubblicazione. Il manoscritto si presenta nitido e curato, privo di tracce d’uso didattico. Potrebbe trattarsi di una copia redatta a scopo conservativo, ma verosimilmente rappresenta, come in altri casi, un manoscritto commissionato appositamente per ovviare all’impossibilità di reperire l’edizione a stampa della *Musica universale*, divenuta già alla fine del secolo XVIII estremamente rara.

### 2.1.5. I due manoscritti contenenti 15 fughe della *Musica universale* di Bologna e Ostiglia

Due manoscritti, identici per contenuto e collocabili intorno alla metà del secolo XIX, presentano una antologia tematica della *Musica universale* dedicata esclusivamente alle fughe intavolate. Il primo in ordine cronologico è un fascicolo conservato al Museo

---

<sup>28</sup> I-Nc, Ms. 34.2.12. Dimensioni 22×29 cm, 150 cc.

<sup>29</sup> Cartulazione originale a penna, con correzioni sistematiche a matita a partire da c. 60.

<sup>30</sup> Il fascicolo faceva parte di un lotto di manoscritti teorico-didattici legati all’ambiente dall’Accademia Filarmonica e del Liceo musicale di Bologna.

<sup>31</sup> Dimensioni, 24×32 cm.

Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.<sup>32</sup> Il titolo apposto sulla copertina risulta estratto da quello dell'edizione a stampa: *Quindici fughe per l'organo o cembalo di Andrea Basili, maestro di cappella del venerabile Santuario di Loreto*. La raccolta comprende le fughe degli esercizi 9°, 10°, 11°, 12° della serie minore e degli esercizi 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6°, 7°, 8°, 9°, 10°, 12°, della serie maggiore. Sono escluse tutte le fughe in partimento e la *Pastorale in fuga* dell'*Esercizio 11°* della serie maggiore. L'assenza di quest'ultimo brano, nel quale si fondono gli aspetti formali della pastorale organistica e della fuga, permette di far luce sul criterio di selezione che sta alla base del manoscritto. Il copista ha inteso probabilmente raccogliere in un volume solamente le fughe completamente realizzate comprese nella *Musica universale*, e tra queste solo quelle contenenti tutte le caratteristiche pertinenti alla fuga intesa come esercizio accademico di composizione. L'esistenza della copia attesta di per sé l'alta considerazione in funzione didattica dell'opera di Basili ancora nella prima metà del secolo XIX e il valore di modello assegnato alle sue fughe.

Il secondo manoscritto, conservato nel Fondo musicale "Giuseppe Greggiati" della Biblioteca di Ostiglia, sembra derivare direttamente dal precedente.<sup>33</sup> Sulla prima carta del fascicolo non è riportato un titolo ma la semplice indicazione *Basigli [sic!], maestro di musica della S. Casa di Loreto*. All'interno si trovano le quindici fughe precedenti, con alcune varianti alle quali si farà riferimento di seguito. La forma erronea 'Basigli' per 'Basili' è attestata anche nel verbale di aggregazione del maestro lauretano all'Accademia Filarmonica,<sup>34</sup> nonché nell'elenco nominativo generale degli accademici, segno che la provenienza del manoscritto è quasi certamente di area bolognese. La mancanza del nome dell'autore ha portato ad attribuire nel catalogo il contenuto del manoscritto a Francesco Basili, unitamente alla circostanza che questi, come il padre, ricoprì la carica di maestro di cappella della Santa Casa di Loreto.<sup>35</sup> Rispetto al manoscritto di Bologna, fedele all'edizione a stampa, il copista ha operato in questo secondo caso alcune modifiche: le fughe in Sol# minore (*Esercizio 12°*, serie minore), Re♭ maggiore (*Esercizio 5°*, serie maggiore), Sol♭ maggiore (*Esercizio 10°*, serie maggiore) e La♭ maggiore (*Esercizio 12°*, serie maggiore) sono state trasportate (non senza alcuni refusi ed omissioni nelle alterazioni) rispettivamente in Sol minore, Re maggiore, Sol maggiore e La maggiore. Inoltre rispetto all'originale e al manoscritto bolognese, la fuga dell'*Esercizio 10°* della serie maggiore è stata trascritta dimezzando sistematicamente i valori delle note. Si tratta non solo di un intervento volto a semplificare il testo musicale in vista di una maggiore facilità di lettura della partitura, ma forse anche di un tentativo per rendere questi brani eseguibili su uno strumento a tastiera (verosimilmente un organo) accordato in base ad un temperamento non equabile.

<sup>32</sup> I-Bc, DD.120. Dimensioni 22×30 cm La presenza del manoscritto nel catalogo Sarti (antica segnatura n. 2670) permette di situarne la redazione antecedentemente al 1840. Di questo manoscritto sono state pubblicate alla fine del secolo XX due edizioni a stampa: A. BASILI, *15 fughe per organo o clavicembalo (Venezia, 1776)*, a cura di M. Messori, Bologna, Ut Orpheus, 1996; ID., *15 fughe per l'organo o il cembalo (da un manoscritto esistente presso la Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini di Bologna)*, a cura di E. Cominetti, Milano, Intra's Edizioni Musicali, 1999.

<sup>33</sup> I-OS, Mss. Mus. B.3031. Dimensioni 22×30 cm, fascicolo di 19 cc.

<sup>34</sup> I-Baf, Registro dei verbali II/3, c. 29r.

<sup>35</sup> Nel catalogo della Biblioteca di Ostiglia, e in quello del Servizio Bibliotecario Nazionale, permane tutt'ora quest'erronea attribuzione.

### 2.1.6. Le «Fughe di E. P.»

Un ultimo importante documento manoscritto della *Musica universale* è conservato nella collezione privata del musicologo e critico musicale Bruno Cagli. Il documento proviene dalla biblioteca della nobile famiglia maceratese dei Compagnoni Marefoschi, attualmente confluito per la maggior parte nell'omonimo fondo della Biblioteca Casanatense di Roma.<sup>36</sup> Si tratta di un frammentario fascicolo manoscritto, formato da pagine numerate da 79 a 182, con alcune mancanze interne, rilegato con una semplice copertina in carta gialla sulla quale è scritto: «Fughe di E. P.».<sup>37</sup> Unica sembra essere la mano del copista. All'interno possono essere distinte tre raccolte: 1) «Fughe del maestro Andrea Basili trascritte per strumenti diversi» (pp. 80-102); 2) venticinque fughe adespote (pp. 103-142, mancanti le pp. 125-128); 3) cinque fughe firmate A. Mazzucato (pp. 143-182, mancanti le pp. 167-168). In testa alla p. 143 compare il nome di Enrico Pagliaroni. Quest'ultimo, musicista di origini marchigiane, fu aggregato alla classe dei compositori dell'Accademia Filarmonica bolognese nel 1865.<sup>38</sup> Quanto all'altro nome presente nel manoscritto è verosimile supporre che si tratti di Alberto Mazzucato, compositore, didatta e critico musicale.<sup>39</sup> È possibile pertanto ipotizzare che il fascicolo derivi dalle lezioni di composizione seguite da Pagliaroni con Mazzucato.

I brani di Basili contenuti nel manoscritto consistono nella realizzazione di nove delle fughe in partimento e di un basso della *Musica universale*, e precisamente quelle degli esercizi 1°, 2°, 3°, 4°, 6°, 7° e 10° della serie minore, 9° e 11° della serie maggiore. Il basso è tratto invece dall'*Esercizio* 12° della serie maggiore. Le fughe dalla serie minore sono realizzate secondo la pratica delle disposizioni didattiche dei partimenti, ossia utilizzando la scrittura separata delle voci in partitura. Pagliaroni indica anche la strumentazione dei brani, utilizzando la tradizionale formazione del quartetto e, per la *Fuga in Basso continuo* dell'*Esercizio* 10° della serie minore del trio d'archi. Le due fughe della serie maggiore e il basso sono invece scritti per pianoforte. Su questo importante documento che attesta

---

<sup>36</sup> Per una dettagliata analisi storica e documentaria relativa al fondo Compagnoni Marefoschi, cfr. G. ROSTIROLLA - M. SZPADROWSKA, *Una biblioteca musicale del Settecento: il fondo Compagnoni Marefoschi della Biblioteca Casanatense di Roma, storia e catalogo*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1995, pp. IX-LXVII.

<sup>37</sup> I-Rcagli 33. Dimensioni 16×20 cm.

<sup>38</sup> L'esame di aggregazione di Pagliaroni si tenne nella sede dell'Accademia Filarmonica il 24 agosto 1865. Gli esperimenti sono conservati in I-Baf, capsula XXIX, n. 1013 (*Fuga*, a cinque voci), n. 1014 (*Kyrie*, a quattro voci) e n. 1015 (*Sinfonia*). Didatta e compositore, Pagliaroni insegnò al Conservatorio di Milano. Pubblicò all'inizio del secolo XX un manuale per pianoforte «per gli aspiranti agli esami di magistero». Per ulteriori dati biografici relativi a Enrico Pagliaroni, cfr. F. QUARCHIONI, *Appunti per la storia della musica a Morrovalle*, in M. Latini, P. Peretti e F. Quarchioni, *Il Callido. L'organo della Collegiata di San Bartolomeo Apostolo in Morrovalle (Macerata)*, Morrovalle, Parrocchia di S. Bartolomeo Apostolo, 2011, pp. 5-17: 12-13.

<sup>39</sup> Alberto Mazzucato (Udine, 28 luglio 1813 - Milano, 31 dicembre 1877). Nominato nel 1839 docente di canto del Conservatorio di Milano, a partire dal 1851 ricoprì l'incarico di maestro di composizione, passando l'anno successivo alla cattedra di estetica e storia della musica. Nel 1872 ne divenne infine direttore. Fu redattore capo della «Gazzetta Musicale di Milano», collaborando anche con altre riviste musicali. Cfr. F.-J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie général de la musique, Supplément et complément*, II, Parigi, Firmin-Didot, 1878-1880, pp. 193-194; G. MASUTTO, *I maestri di musica italiani del XIX secolo*, Venezia, Cecchini, 1884, pp. 111-112.

l'impiego didattico della *Musica universale* ancora all'inizio della seconda metà del XIX secolo si tornerà in seguito.

### 2.1.7. La copia della *Musica universale* appartenuta a Clotilde Capece Minutolo

Per quanto non rientri propriamente nel novero delle fonti della *Musica universale*, è utile presentare brevemente anche una copia a stampa dell'opera nella quale è riportato in forma manoscritta un ironico distico che potrebbe essere ascrivito a Basili stesso. L'esemplare in questione è conservato nella Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella",<sup>40</sup> nella quale, come si è detto, sono conservati anche un esemplare manoscritto ed un altro esemplare a stampa. Sulla carta di guardia compare la firma della nobildonna napoletana Clotilde Capece Minutolo,<sup>41</sup> all'archivio musicale della quale il volume certamente appartenne. Oltre a numerose tracce di utilizzo didattico e di studio, concentrate soprattutto nei primi esercizi della serie minore, a pagina 12 della serie maggiore è stato aggiunto a mano, in elegante grafia, il distico seguente:

O incisore carogna! O inventor saggio!  
Biasimo merta l'uno, e l'altro omaggio.

Sanguinetti sostiene che questo distico sia stato stampato per volere dell'autore, allo scopo manifestare apertamente la propria insoddisfazione verso il lavoro svolto da Alessandri e Scattaglia.<sup>42</sup> Tuttavia, come si è detto, i due versi non sono stampati, ma scritti a mano. Sarebbe stato alquanto difficile inoltre che Basili fosse riuscito a convincere gli incisori a inserire una nota di biasimo contro sé stessi. Sebbene la grafia non sia identificabile con quella solitamente utilizzata da Andrea Basili, il contenuto del distico lascia pensare nondimeno che la sua paternità possa essere fatta risalire al maestro lauretano, e che sia stato aggiunto appositamente in alcune delle copie a stampa inviate precedentemente alla redazione dell'*errata corrige*, del quale si dirà nella sezione seguente.

---

<sup>40</sup> I-Nc, F.3.47.

<sup>41</sup> Clotilde Capece Minutolo della Sonora dei Principi di Canosa (Palermo, 11 novembre 1808 - Napoli, 16 giugno 1902). Ricevette un'ampia istruzione privata, acquisendo anche una solida formazione musicale sotto la guida del compositore di origini marchigiane Giuseppe Balducci (Jesi, 2 maggio 1796 - Malaga, 1845), attivo a Napoli sia come didatta sia come operista nel Teatro di San Carlo, nonché ospite della famiglia Minutolo per circa un trentennio. Gli studi musicali di Clotilde non si limitarono all'esecuzione e al canto, comprendendo anche lo studio della composizione. Nel 1882 la nobildonna donò il proprio archivio musicale alla Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella". Cfr. C. CONTI, *Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Guida, 2003; EAD., *Lo Stabat Mater di Clotilde Capece Minutolo della Sonora dei Principi di Canosa*, in *Archivio per la storia della donna*, a cura di A. Valerio, II, Napoli, M. D'Auria Editore, 2005, pp. 77-99.

<sup>42</sup> Cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., p. 357, n. 10: «Basili was apparently not entirely satisfied with the engraver's work, as we can infer from a distich in p. 12, second part».

## 2.2. L'errata corrige

Dallo scambio epistolare con padre Martini si evince che le vicende editoriali che accompagnarono la pubblicazione della *Musica universale* lasciarono non del tutto soddisfatto il maestro lauretano. Furono in particolare i numerosi refusi rimasti nella stampa finale ad amareggiare l'autore,<sup>43</sup> tanto che, secondo quanto affermato in una lettera al Francescano del 2 maggio 1776, Basili progettò in un primo momento di correggerli personalmente a mano prima di inviare le copie dell'opera ai potenziali acquirenti, rinunciando tuttavia ben presto all'impresa.<sup>44</sup> Probabilmente è questo il motivo per cui non è stato possibile reperire esemplari a stampa recanti correzioni autografe. Per ovviare al problema venne stampata infatti una carta supplementare di errata corrige che Basili incluse negli esemplari di cui ancora disponeva e che inviò a coloro che avevano già acquistato l'opera.<sup>45</sup> Nel corso delle ricerche archivistiche è stato possibile individuare un solo esemplare di questo *errata corrige*, inserito dopo l'ultima pagina della copia della *Musica universale* conservata nella Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze.<sup>46</sup> Si tratta di un'unica carta, del medesimo formato dell'edizione, stampata solamente sul verso. Per ciascun refuso da emendare viene indicato per esteso al lettore sia il passo erroneo sia quello corretto, specificando in tutti i casi la pagina, il rigo e la battuta ai quali occorre fare riferimento. Complessivamente Basili riporta trentotto coppie di errori e rispettive correzioni, suddividendole in tre colonne parallele.<sup>47</sup> Come si è già detto precedentemente, alcuni dei manoscritti della *Musica universale* derivano chiaramente da edizioni a stampa emendate secondo le indicazioni dell'*errata corrige*.

## 3. Storia della redazione della *Musica universale*

A partire dalla documentazione pervenutaci non è possibile stabilire con esattezza la data di inizio della stesura della *Musica universale*. Nel profilo biografico di Andrea Basili contenuto nel *DBI*, Alberto Pironti ne colloca la composizione intorno al 1731.<sup>48</sup> Questa notizia non

---

<sup>43</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 3 giugno 1776, I-Bc, I.017.177, SCHN 0537: «Non le discorro degli errori incorsi per la poca diligenza usata dall'incisore. A Vostra Reverenza già è nota la disavventura delle stampe. Io ne ho corretti moltissimi, ma ogni giorno ne trovo dei nuovi: pazienza!».

<sup>44</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536.

<sup>45</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 15 luglio 1775, I-Bc, I.017.179, SCHN 0539: «aspetto da Venezia le correzioni stampate in un foglio da inserirsi nel libro, e che mi converrà spedire ed a quelli che di già ne han comprato, ed a quelli, a cui ne ho mandate due casse, poiché troppo tardi mi son accorto dei sbagli, e bisogna che condanni me stesso di male accorto, benché preventivamente ho fatto tutte le diligenze».

<sup>46</sup> I-Fc, B. 556. La copia reca la firma autografa del compositore e musicologo toscano Abramo Basevi (Livorno, 29 novembre 1818 - Firenze, 25 novembre 1885), alla collezione del quale apparteneva anche un volume miscelaneo manoscritto (I-Fc, B. 1664) contenente una copia della fuga a 8 voci sull'antifona *Veni sponsa Christi* composta da Basili all'inizio del 1740 per il concorso al posto di maestro di cappella della Basilica di Loreto.

<sup>47</sup> Non si tratta tuttavia di tutti gli errori commessi dall'incisore. Come è emerso dal confronto dell'edizione a stampa con il manoscritto Landsberg 27, all'autore stesso sono sfuggiti alcuni rilevanti refusi, compresa la mancanza di un'intera misura nella fuga dell'*Esercizio 3°* della serie maggiore.

<sup>48</sup> A. PIRONTI, "voce" *Basili, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1965, pp. 84-85.

solo non trova alcun riscontro nelle fonti, ma contrasta anche con il contenuto dell'opera e con il dato biografico relativo al nostro autore. In base a quanto dichiarato nel frontespizio e soprattutto dall'*Avvertimento* iniziale, a fare da sfondo al progetto della *Musica universale* è l'opera di Rameau e in particolare la teoria del Basso fondamentale.<sup>49</sup> Le informazioni contenute nel carteggio martiniano permettono di stabilire che Basili non ebbe modo di accedere al contenuto del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Parigi, 1722) se non a partire dal 1749.<sup>50</sup> Difficilmente dunque la concezione della *Musica universale* può essere collocata prima di questa data. Inoltre, negli anni '30 del secolo XVIII, Basili si trovava ancora a Roma, ove era giunto nel 1725 per perfezionarsi alla scuola di Tommaso Bernardo Gaffi. Dopo una breve parentesi come maestro di cappella della cattedrale di Tivoli (1728-1729), era rientrato nell'Urbe probabilmente nel tentativo di ottenere incarichi più redditizi, in attesa dei quali si divideva tra l'attività di esecutore al cembalo, di maestro di canto e, occasionalmente, di compositore. Sarebbe molto difficile sostenere che nel 1731, il ventiseienne Basili possa aver messo mano ad un'opera così complessa e organica, che evidenzia una consumata esperienza nel campo dell'insegnamento della composizione.<sup>51</sup> Infine, come si è cercato di mostrare nel capitolo precedente, la metodologia didattica seguita da Basili mostra nel corso degli anni un mutamento di prospettiva nel quale la priorità assegnata allo studio del contrappunto cede il posto alla centralità del Basso continuo come strumento pedagogico privilegiato. La *Musica universale* rappresenta l'espressione compiuta di questo percorso e non è plausibile situarne la concezione in una fase così precoce della sua formazione musicale.

All'origine della datazione proposta da Pironti si trova probabilmente una curiosa concatenazione di citazioni erranee. Pironti ricava infatti la data del 1731 da Tebaldini, che a sua volta cita un passo di Gaspari: «Da una lettera del Basili apprendiamo che intorno al 1731 ei compì questo suo lavoro, e che nel 1776 se ne fece l'edizione in numero di 300 esemplari».<sup>52</sup> Tuttavia, nel passo in questione Gaspari indica il 1713 come anno di composizione della *Musica universale*.<sup>53</sup> Tebaldini, ritenendo giustamente impossibile che Basili avesse potuto concepire l'opera a soli otto anni, addebitò l'errore ad una inversione delle due cifre finali dell'anno nel corso della stampa, e corresse di conseguenza la citazione. Grazie all'individuazione della lettera alla quale Gaspari fa riferimento è possibile stabilire che all'origine della catena di errori sta effettivamente un refuso tipografico, riguardante

---

<sup>49</sup> A. BASILI, *Musica universale armonico pratica* cit., *Avvertimento*: «Avvertasi che le tre penultime note d'ogni scala, che sono la Prima, Quarta, la Quinta del Modo formano il Basso fondamentale di tutta la scala, e di tutta armonia».

<sup>50</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 18 gennaio 1750, I-Bc, I.017.112, SCHN 0475. A quanto si evince dal contenuto della missiva, a questa data Basili aveva letto unicamente un estratto dell'indice del *Traité* di Rameau inviatogli dal Francescano.

<sup>51</sup> Anche Sanguinetti colloca la redazione dell'opera intorno al 1730. Cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit. p. 23.

<sup>52</sup> G. TEBALDINI, *L'Archivio musicale della Cappella lauretana*, Loreto, a cura dell'Amministrazione di Santa Casa, 1921, p. 45.

<sup>53</sup> G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, IV, compiuto e pubblicato da R. Cadolini, Bologna, Merlani, 1905, p. 32.



unicamente la penultima cifra.<sup>54</sup> Si tratta della lettera inviata da Placido Mazzafera,<sup>55</sup> cantore della cappella Laurenziana e intimo amico di Andrea Basili, a padre Martini del 20 giugno 1773, sulla quale compare la seguente annotazione autografa dell'allora bibliotecario del Liceo musicale: «notizia d'un'opera per cembalo di Basili: forse quella che è in stampa». Gaspari ritenne dunque che il contenuto di questa missiva permettesse di determinare la data di composizione della *Musica universale*. Come si vedrà, questa informazione non è ricavabile direttamente da quanto scrive Mazzafera, anche se la lettera contiene di fatto la prima menzione relativa a quella che sarebbe stata l'unica opera a stampa di Basili. Data la rilevanza del documento in relazione alla storia della redazione della *Musica universale* è opportuno riportarlo integralmente.

Molto reverendo padre signore, signore padrone colendissimo

Perdonerò la Paternità vostra, se vengo con questa mia ad incomodarla, tanto più che non ci ho nessuna sorta di servitù, ma però sono grandissimi anni che io lo conosco per quel celebre virtuoso che egli è e non passa giorno che ne facciamo menzione con il sig. maestro Basili, il quale ha quella doverosa stima che per ogni titolo si compete a Vostra Riverenza. Dunque il sig. maestro Basili tiene alla scuola un mio nipotino d'anni dieci d'abilità certo sorprendente, e il sig. maestro ha composto 24 sonate per il mio nipotino, cioè per tutti li 24 semitoni che si trovano nella musica, dodici di terza minori e dodici di terza maggiori, e ogn'una principia con la sua scala, un basso, ed una fuga, e una sonata, la qual opera è certo molto singolare, e quasi in tutte le sonate sono intrecciate le quattro parti, ed è cosa certo molto bella ed insieme difficile assai, e così ricorro alla sua gentilezza acciò m'insinu una strada dove io possa ricorrere a farle stampare con il risparmio possibile, e tutte le 24 sonate ascenderà a fogli 12 di musica; mi dice un mio amico che in Bologna stessa vi sia una stampa in legno, ma altresì vedo che dalla sua eccellentissima storia musicale, che tutti li canoni sono in rame, e s'è dunque vero che vi sia questa in legno desidero sapere se è cosa chiara ed esatta, mentre se quest'opera non vi sia chi veramente ponga attenzione a mettere le note ne suoi siti, riuscirebbe insonabili e senza che dica di più in tal genere già so che mi comprende assaissimo. La supplico ancora di non motivar niente a detto sig. Basili mentre gli vorrei fare un'improvvisata, dircelo soltanto quando sono stampate e riuscendo tal stampa le vorrei dedicare a Sua maestà Prussiana, che sono stato al suo servizio avanti la guerra del 1755, essendo signore di somma intelligenza di musica, per ciò mi preme aver una cosa pulita. Ora non tocca che a V.R. aprirmi quella via che stimerà più propria e meno dispendiosa alle mie brame. E domandandole umilmente perdono, passo con profondo inchino a rassegnarme il suo qual mi soscrivo

Di Vostra Paternità Reverendissima

Loreto li 20 giugno 1773

umilissimo divotissimo obbedientissimo servidore  
Placido Mazzafera, musico di S. Casa  
ed Accademico Filarmonico<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Nella scheda cartacea compilata da Gaspari stesso e da lui utilizzata come fonte per la stesura del *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, si trova la stessa frase, con la data però del 1773. Per la ricostruzione di questa intricata vicenda bibliografica relativa alla datazione della *Musica* si veda anche A. BASILI, *15 fughe per organo o clavicembalo* cit., p. III.

<sup>55</sup> Per le notizie biografiche relative a Placido Mazzafera cfr. cap. I.

<sup>56</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 20 giugno 1773, I-Bc, I.014.165, SCHN 3142. Nel carteggio martiniano si conservano complessivamente nove missive di Mazzafera, tutte indirizzate a padre Martini, scritte tra il 1773 e il 1779, contenenti rilevanti informazioni biografiche relative ad Andrea Basili: I.014-165,

Si tratta del primo contatto epistolare avuto da Mazzafera con il Francescano. Il cantore lauretano dopo essersi rivolto con deferenza a padre Martini lo informa di un'opera recentemente composta da Andrea Basili. È evidente, dalla precisa e dettagliata descrizione, che l'opera in questione altro non è che la *Musica universale*. Il «nipotino» menzionato è Serafino Marcocci,<sup>57</sup> futuro organista della Santa Casa. A beneficio del percorso di studi musicali di quest'ultimo, secondo quanto scrive Mazzafera, Basili avrebbe predisposto una raccolta di ventiquattro «sonate», una per ciascuna delle tonalità maggiori e minori della scala cromatica. Il termine 'sonate' è qui impiegato in modo generico, per indicare un insieme di brani in più movimenti destinati alla tastiera, e non in senso formale. Basili, come si è visto, utilizza questa indicazione solo per riferirsi ad alcuni dei brani intavolati compresi nella *Musica universale*, mentre definisce 'esercizi' i raggruppamenti per tonalità, ciascuno comprendente «la sua scala, un basso, ed una fuga, e una sonata». Probabilmente, in vista di una futura stampa, a Mazzafera preme sottolineare a padre Martini la qualità dal punto di vista esecutivo dei brani composti da Basili, piuttosto che il loro valore didattico. Per questo motivo ne esalta la maestria compositiva, definendola opera «singolare», «bella e difficile assai», sottolineandone la destinazione a un pubblico di musicisti in grado di apprezzarne la complessità, in particolare per quanto concerne l'elemento contrappuntistico, sapendo bene quanto questo aspetto fosse caro al Francescano: «quasi in tutte le sonate sono intrecciate le quattro parti».

Il dato più rilevante rispetto alla redazione dell'opera è però da ritracciare nell'indicazione del contesto didattico come referente di significazione primario per comprendere sia la genesi sia la struttura della *Musica universale*. Pur non potendo assumere per certo che essa sia stata scritta appositamente per il nipote di Placido Mazzafera, come dichiarato nella lettera a padre Martini da quest'ultimo,<sup>58</sup> è indubbio che si tratti di un'opera nata e sviluppatasi nell'ambito dell'attività di insegnamento svolta privatamente da Andrea Basili a Loreto, e che sia stata da quest'ultimo utilizzata ben prima della sua edizione a stampa.<sup>59</sup> In questo senso non è possibile sostenere l'ipotesi avanzata da Gaspari, ossia che il 1773 coincida con l'anno di composizione dell'opera. Se infatti questa data può essere assunta come *terminus ante quem* della stesura dell'opera, cioè come momento nel quale la

---

SCHN 3142; I.014-166, SCHN 3143; I.014-167, SCHN 3144; I.014-168, SCHN 3145; I.014-169, SCHN 3146; I.014-170, SCHN 3147; I.014-171, SCHN 3148; I.014-172, SCHN 3149; I.014-173, SCHN 3150.

<sup>57</sup> Per le notizie biografiche relative a Serafino Marcocci cfr. cap. I.

<sup>58</sup> Va comunque tenuto presente che Basili aveva già dedicato in precedenza una raccolta didattica a familiari di Mazzafera. Si tratta della *Musica pratica semplice* (I-MAC, Ms. Mus. 115-4), una raccolta di solfeggi disposti in ordine crescente di difficoltà la cui stesura si colloca intorno al 1769. Sulla prima carta si trova infatti specificato: *Principii musicali di Andrea Basili per le signorine Mazzafera*.

<sup>59</sup> Ad esercitarsi in tenera età sulla *Musica universale* fu anche Francesco Basili, il secondogenito di Andrea, come quest'ultimo dichiara nella lettera a padre Martini del 3 giugno 1776 (I-Bc, I.017.177, SCHN 0537): «un mio figliolo di 7 anni la suona tutta [scil. la *Musica universale*], ed ha fatto, che eseguisce poi quanto gli si presenta avanti, benché sul grado di mediocrità». All'epoca Francesco aveva in realtà nove anni e non sette. Agli studi di Serafino Marcocci e Francesco Basili alla scuola del maestro lauretano fa riferimento anche un'altra lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 12 settembre 1777, scritta poche settimane dopo la morte di Basili, I.014.166, SCHN 3144: «[Andrea Basili] ha lasciato un figliolino d'anni dieci che è un mostro di virtù, il medesimo suona tutta l'opera che ha messo in stampa e qualunque carta al impronto, l'aveva messo al contrapunto, e così un mio nipotino ma ora sono restati senza guida».

*Musica universale* aveva già raggiunto uno stadio definitivo, o almeno completo dal punto di vista della struttura e del contenuto, prima della sua edizione definitiva in vista della stampa, il *terminus a quo* deve essere collocato tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 del secolo XVIII. Come si è visto nel primo capitolo è infatti questo il periodo nel quale il nostro autore comincia a collazionare e sistematizzare i propri materiali didattici, sia quelli utilizzati per l'insegnamento del canto sia quelli dedicati alla pratica del basso continuo e alla composizione.

L'oggetto proprio della lettera di Mazzafera non è tuttavia informare il Francescano in merito ai frutti dell'attività compositiva di Basili, quanto richiederne consigli e suggerimenti per realizzare un'edizione a stampa della raccolta. Il progetto di pubblicare la *Musica universale* sembra dunque non essere stato perseguito, almeno inizialmente, dal maestro lauretano, ma da Placido Mazzafera. All'insaputa di Basili stesso, l'amico cantore scrisse a padre Martini, raccomandandogli di mantenere segreto il suo disegno, per avere informazioni sulle opzioni offerte dai diversi metodi utilizzati dall'editoria musicale italiana. Due sostanzialmente sembrano le strade percorribili ipotizzate da Mazzafera nella missiva: la stampa a caratteri mobili e la calcografia.<sup>60</sup> A titolo esemplificativo viene menzionata proprio la *Storia della musica* del Francescano, nella quale appunto coesistono le due differenti tecniche.<sup>61</sup> La preoccupazione principale, oltre a quella di individuare il metodo meno dispendioso per realizzare l'edizione, riguardava l'intelligibilità del testo musicale. Mazzafera è giustamente preoccupato del fatto che l'impiego dei caratteri mobili non sia in grado di garantire non solo la corretta leggibilità dell'intavolatura per tastiera, ma risulti anche esteticamente di scarsa qualità. Il progetto originario aveva infatti un dedicatario d'eccezione, il re musicista e filosofo Federico II di Prussia,<sup>62</sup> e pertanto l'edizione doveva risultare «cosa pulita», perché si indirizzava non solo ad un sovrano ma ad un intenditore di musica. È curioso osservare, a questo proposito, che originariamente la dedica dell'edizione a stampa della *Musica universale*, non a caso recentemente definita come «an italian counterpart of the *Well Tempered Clavier*»,<sup>63</sup> fosse stata indirizzata allo stesso sovrano che

<sup>60</sup> A queste due tecniche si riferisce verosimilmente Mazzafera con le espressioni «stampa in legno» e «in rame», mentre appare improbabile che con la prima intendesse indicare la xilografia. A metà del secolo XVIII questi due differenti sistemi di stampa musicale instaurarono una serrata competizione per il controllo del mercato editoriale. Un esempio fra tutti la polemica del libraio veneziano Antonio de Castro (1713-1793), che nel 1765 aveva diffuso un *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive*, nel quale veniva aspramente criticato il sistema di stampa ottenuto tramite incisione su lastra di rame a favore del sistema a caratteri mobili. Cfr. M. GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana fra Sette ed Ottocento*, in *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento ed Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 4-6 novembre 1996, a cura di L. Boscolo e S. Durante, Padova, CLUEP, 2000, pp. 479-526: 485.

<sup>61</sup> Mazzafera ebbe sicuramente occasione di visionare i primi due tomi della monumentale opera incompiuta di padre Martini nella biblioteca di Basili, che li aveva ricevuti direttamente dal Francescano rispettivamente nel 1761 e nel 1771. Non è possibile tuttavia sapere se lo stampatore al quale fa riferimento Mazzafera fosse Lelio Dalla Volpe o un altro editore musicale bolognese.

<sup>62</sup> Mazzafera afferma di essere stato al servizio della corte prussiana «avanti la guerra del 1755», ossia la cosiddetta guerra dei sette anni (1756-1763). Non è dato sapere per quanto vi rimase, ma è certo che nel 1757 si fregiava ancora del titolo di «virtuoso della corte di Brunswick». Cfr. G. SPADONI, *Mazzafera, Placido*, in *Dizionario dei Musicisti Marchigiani*, I-MAC, Mss. 1223-26, scheda 137.

<sup>63</sup> Cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., p. 23.

poco più di vent'anni prima aveva ricevuto a sua volta in dono un'*Offerta musicale* dal genio di Eisenach. Purtroppo non è possibile conoscere la risposta di padre Martini alla lettera di Mazzafera. Tuttavia è un dato di fatto che l'auspicata pubblicazione all'insaputa di Basili non venne mai realizzata, forse a causa degli ingenti costi di stampa ai quali l'amico cantore non era in grado di far fronte, o forse perché il maestro lauretano volle intraprendere autonomamente la strada di un'edizione a stampa di quella che riteneva essere probabilmente la più significativa tra le proprie opere.

Il manoscritto Landsberg 27 rappresenta un documento di estrema importanza per comprendere la storia della redazione della *Musica universale*. Come già detto, la sua stesura è pressoché interamente autografa. La presenza, anche se molto circoscritta, di almeno un'altra mano, conferma che questa versione dell'opera nacque come quaderno di lavoro destinato all'impiego didattico, nel quale confluirono inizialmente materiali prodotti durante le lezioni. La stessa fascicolazione del documento permette di stabilire l'ordine di composizione o di inserimento nella raccolta dei singoli brani o degli interi esercizi. L'analisi del manoscritto Landsberg 27 consente di affermare che la *Musica universale* non fu concepita originariamente con l'intento di coprire tutte le ventiquattro tonalità maggior e minori. Fino a c. 17<sup>v</sup> sembra che l'idea fosse quella di utilizzare solamente le tonalità più comuni con un numero limitato di alterazioni in chiave,<sup>64</sup> mentre a partire dalla c. 18<sup>r</sup> vengono introdotte, senza seguire apparentemente un ordine specifico, quelle di Si maggiore e di Si<sup>b</sup> minore. Questo mutamento di prospettiva che ha condotto al progetto definitivo della *Musica universale* trova forse motivazione nella volontà di creare un metodo didattico di composizione ed esecuzione strutturato analogamente a quello dei *Solfeggi per tutti gli accidenti*, alla cui redazione Basili si dedicò, come si è visto, intorno agli anni 1769-1772.<sup>65</sup> Insieme a questi, la *Musica universale* costituisce infatti il nucleo principale della metodologia didattica adottata da Andrea Basili per l'insegnamento del canto, dell'esecuzione alla tastiera e soprattutto della composizione.

Una volta definita la struttura dell'opera, Basili completò la serie degli esercizi in tutti i toni, fornendo indicazioni su come ricostruirne l'ordine corretto mediante l'indice che si trova a c. XII<sup>r</sup>, nel quale accanto a ciascuno dei toni sono indicate le carte alle quali è possibile ritrovare i diversi brani che costituiscono ciascun esercizio. Tuttavia la presenza ancora alle cc. 35<sup>v</sup>-36<sup>r</sup> di due canoni enigmatici con relativa risoluzione, assenti dalla versione a stampa, lascia supporre che il maestro lauretano abbia continuato ad impiegare i fascicoli per annotare appunti musicali utilizzati durante l'attività didattica, e persino pezzi singoli destinati all'esecuzione, come la *Sonata per cembalo per esprimere il ragghio dell'asino*, posta in coda al manoscritto. Quest'ultimo brano, che risale al maggio 1776, quando ormai la

<sup>64</sup> Analogamente ad altre opere didattiche rivolte a principianti, quali ad esempio le *Invenzioni* e le *Sinfonie* BWV 772-801 di J. S. BACH, nelle quali sono comprese solo quindici tonalità la cui armatura di chiave non supera quattro # o b. Per un'analisi in chiave didattica della prima della due celebri raccolte bachiane cfr. F. DILAGHI, *Pedagogia, didattica e retorica nelle "Invenzioni a due voci" di J. S. Bach*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2004, pp. 107-145.

<sup>65</sup> Per gli estremi della datazione, cfr. I-MAC, 115-4, *Musica pratica semplice, Principii musicali di Andrea Basili per le signorine Mazzafera*, c. 8<sup>r</sup>; I-Bc, DD.124, *Solfeggi da Andrea Basili composti col loro Basso sotto, che servir possono per un corso di studio musicale*, p. 69.

stampa *Musica universale* era già stata ultimata, segna il *terminus ad quem* della stesura del manoscritto Landsberg 27. Osservandone la fascicolazione si nota inoltre che, come di consueto, solo una volta ultimato il lavoro di composizione furono inseriti i testi di apertura del volume, l'avviso *Al lettore* e la *Prefazione*, insieme ai diagrammi circolari relativi alla pratica del trasporto e all'immagine di sant'Antonio da Padova, che non compariranno poi nell'edizione del 1776. Il titolo e l'*Avvertimento* vennero invece introdotti in una fase successiva: entrambi sono riportati infatti su una sovraccoperta di cartone sovrapposta alla copertina muta all'interno della quale è rilegato il manoscritto.

A fornire ulteriori elementi relativi alla genesi della *Musica universale* è un'altra opera a stampa, il *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini* di Antonio Eximeno. Il passo in questione si trova nella terza parte del tomo scritto con intento polemico dal musicologo spagnolo, interamente dedicata alla controversa questione relativa all'impiego della tecnica contrappuntistica presso gli antichi greci. Contrastando l'opinione espressa, tra gli altri, da padre Martini, Eximeno sostiene che nella prassi musicale greca fosse anticamente già nota la sovrapposizione di diverse linee melodiche, consentita dall'uso degli intervalli consonanti sia perfetti (unisono, quinta e ottava) sia imperfetti (terza e sesta), e delle dissonanze regolarmente preparate e risolte.<sup>66</sup> Secondo l'ex Gesuita, l'assenza di una teoria del contrappunto nella trattatistica musicale greca non consente di concludere che questo non fosse conosciuto e praticato.<sup>67</sup> Dopo aver confutato le argomentazioni addotte dal Francescano a sostegno della propria tesi, Eximeno tuttavia specifica che il genere di contrappunto in uso al tempo dei greci non è assimilabile a quello osservato, praticato nello stile a cappella, o a quello che, citando padre Martini, definisce contrappunto «compiutamente artificioso», la cui tradizione fa risalire al medioevo.<sup>68</sup> Questo genere di contrappunto infatti non può essere attribuito ai greci «senza far torto al loro delicatissimo gusto per l'espressione della parola, la qual espressione, come saviamente dice il Tartini, viene necessariamente distrutta dalle varie contrarie modulazioni, che formano il carattere di quel genere di contrappunto, o di stile».<sup>69</sup> Pertanto, conclude Eximeno, «neppure m'è caduto mai in mente di attribuire a' greci le nostre fughe, rovesci, canoni finiti, ed infiniti, zoppicanti, e cancherizzanti con altri simili ingegnossissimi artifizi, che si credono tesori nascosti del nostro contrappunto».<sup>70</sup> Questo genere di artifici compositivi non si addicono a rendere maggiormente intelligibili le parole

---

<sup>66</sup> «Il p. Martini nel tom. I. della *Stor. della Mus.* introduce una Dissertazione, che è la seconda, su questo punto; nella quale accordando a' Greci l'accordo alla quarta, ed alla quinta, nega loro l'uso della terza, e sesta con tutte le dissonanze. Le sue ragioni sono parte comune agli altri autori, che negano a' Greci il contrappunto; parte nuove, fondate nelle proporzioni e misure de' tetracordi greci. Io nell'opera sull'*Orig. della Mus.* abbracciai l'opinione contraria, parendomi, che essendo l'armonia un istinto di natura, il quale fu ne' Greci svegliatissimo per ogni sorte di piaceri, non poterono essi lasciar di produrre, e di provare il piacere dell'armonia composta di terze, quarte, quinte, seste, e delle più regolari dissonanze, che fosse del gusto, o maniera colla quale si servissero di questi elementi dell'armonia», cfr. EXIMENO, *Dubbio* cit., p. 47.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 52: «essendo il contrappunto una materia interamente pratica, il non trovarsi trattata negli scritti de' Greci non è ragione sufficiente per negare loro l'uso del contrappunto».

<sup>68</sup> Eximeno utilizza a questo proposito l'espressione «contrappunto gotico».

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 106.

cantate, anzi ostacolano la capacità espressiva della musica in relazione al testo. Pertanto, conclude Eximeno, giungendo infine al passo riguardante la *Musica universale*,

i suddetti artifizi (i quali sono come le figure di parola del linguaggio musico) adoprati con discernimento, e con moderazione possono certo servire ad abbellire il canto. Particolarmente riescono di buonissimo gusto nella musica strumentale, sì perché non vi si commette l'assurdo di confondere parole, sì perché le differenti modulazioni contemporaneamente si distinguono più facilmente negli strumenti. E chiunque desideri vedere adoprato, senza discapito del buon gusto, quanto v'ha in tali materie di contrappunto di più difficile sì per la composizione che per l'esecuzione, consultì il corso compito di lezioni di cembalo, che quanto prima uscirà alla luce del sig. Andrea Basili maestro di cappella della Santa Casa di Loreto. Ma l'abuso che si fa da taluni delle fughe per fare una zuffa di voci, e di parole, che nulla dicono, è un avanzo di quel medesimo gusto, che ispirò a' poeti i versi echeggianti, acrostici, e serpeggianti, de' quali disse già Marziale l'istesso che possiam dire dell'abuso degli artifizi del contrappunto: «turpe est difficiles habere nugas».<sup>71</sup>

Al termine di questa argomentazione, nel contesto della distinzione tra contrappunto vocale e strumentale, Eximeno fa riferimento ad un'opera didattica di Andrea Basili di imminente pubblicazione, consistente, stando alle sue parole, in un corso completo di composizione ed esecuzione per clavicembalo. Il contenuto delle lezioni non viene specificato, ma se ne rimarca la compresenza in esse di buon gusto e ricercatezza contrappuntistica. Lo stile e la metodologia didattica di Basili sono qui menzionati da Eximeno non solo in antitesi al contrappunto «compiutamente artificioso», ma implicitamente alla concezione stessa del contrappunto che sta alla base dei due tomi martiniani del *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*. Il musicologo spagnolo contrappone quindi di fatto l'insegnamento del maestro lauretano a quello di padre Martini.

Come l'ex Gesuita sia venuto a conoscenza dell'opera in questione è precisato in una nota a piè di pagina:

Ho avuto il piacere di vedere queste lezioni, e di sentirne alcune, essendo venuto in Roma il caro scolaro di detto signor Basili, il signor Serafino Marcoci che nell'età di dodici anni eseguisce all'improvviso, e con esattezza e buon gusto qualunque sonata, o concerto, che gli si mette avanti. Questo miracolo s'è formato in quattro anni di tempo col solo studio di queste lezioni; e di questa sorte di miracoli se ne vedrebbero forse alcuni, se gli scolari avessero la sorte, che ha avuto il sig. Marcoci, di capitare nelle mani di un gran maestro, che oltre all'essere padrone della musica, ha saputo ridurre ad un ben ordinato sistema quanto può occorrere di più arduo e difficile nel maneggio di quello strumento.<sup>72</sup>

La presenza del nome di Serafino Marcocci non lascia alcun dubbio sull'identità del «corso compito di lezioni di cembalo», che altro non è se non la futura *Musica universale*, della quale Eximeno poté ascoltare un'esecuzione in anteprima dalle mani di un allievo del maestro lauretano. Non è dato sapere se Marcocci sia stato inviato a Roma appositamente, oppure se l'incontro con l'ex Gesuita sia stato fortuito. Certamente non è un caso che nella

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 107. La celebre citazione di Marziale è tratta dagli Epigrammi, II.86 (*Ad Classicum*).

<sup>72</sup> *Ibid.*, nota a piè di pagina.

chiusura della terza ed ultima parte del *Dubbio* venga citato *ad exemplum* il nome di Basili. È possibile ipotizzare che il maestro lauretano, in vista della pubblicazione della *Musica universale*, si sia rivolto ad Eximeno in cerca dell'appoggio di una figura influente nell'ambiente musicale romano. Forse il tramite tra i due potrebbe essere stato proprio il nipote di Andrea, Pasquale Antonio Basili, il quale non solo era in rapporto con il musicologo spagnolo e ma ne sosteneva anche le posizioni antimartiniane.<sup>73</sup> In ogni caso Andrea Basili, con assai poca correttezza e trasparenza, perseguendo il proprio interesse, ha agito consapevolmente in maniera opportunistica nella polemica insorta tra Martini ed Eximeno.<sup>74</sup> Da un lato infatti, come appare dall'epistolario martiniano, sembra sostenere la parte del Franciscano e la metodologia didattica fondata sullo studio del contrappunto osservato, come ad esempio nella lettera del 6 dicembre 1775:

... io credo che se il sig. Eximeno leggerà il di lei *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo*; e si fermerà ad esaminare i stimabilissimi esempi dei gravi autori etc., oltre di ciò, tutte le osservazioni, esami, stili, regole etc. addotti da vossignoria reverendissima, se pur sia capace d'intenderli, e con volontà precisa d'istruirsi, credo certo che egli si porrà in stato di divenire convulsionario...

Non finirò mai di lodare questa di lei gravissima fatica la quale sarà a vossignoria reverendissima di gran merito appresso S. D. M. poiché deve esser premiata la di lei santissima intenzione che è di insegnare agl'ignoranti, e di consigliare i dubiosi, e di più col prendere il di lei savissimo consiglio in apprendere il pregio del canto fermo (per mio debil giudizio ispirato dal divino Spirito) con esso cercare la gloria di Dio, e far risuonare nella S. Chiesa il vero stile di musica.<sup>75</sup>

In altre occasioni pretende invece di ricoprire la figura di conciliante moderatore tra i due contendenti. Riferendo a padre Martini il contenuto di una propria lettera scritta ad un conoscente di cui non fa il nome, Basili scrive:

Io sono amico del meritissimo padre maestro Martini, e sono amico ancora del sig. d. Eximeno; desidererei però salvar (come si suol dire) salvare capra e cavoli: io qui vedo che il lupo è l'impegno; però consigliatomi, e consultato il buon criterio, mi vien dimostrato che *qui doctus est, doceat nos; si sanctus est, oret pro nobis; si prudens est gubernet nos*. E perciò mi rallegro col sig. d. Eximeno che *erat doctus, sanctus, et prudens*.<sup>76</sup>

Ulteriori passi del carteggio lasciano trasparire chiaramente l'ambiguità della posizione tenuta dal maestro lauretano. Basti citare quanto scrisse a Martini il 16 dicembre 1775:

<sup>73</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 18 settembre 1775, I-Bc, I.017.170, SCHN 0529: «Il sig. d. Eximeno è in collera, ed il mio nepote che sta per maestro di cappella a Tivoli subornato dal medesimo anch'egli è in collera con Vostra Reverenza. Ho scritto ad essi quanto dovevo in ossequio del merito di Vostra Reverenza, ma non è stato possibile rimuoverli dal loro entusiasmo».

<sup>74</sup> Sulla polemica che oppose l'ex gesuita e padre Martini cfr. C. VALBREGA, *Una schermaglia musicale nel 1700, «Il Pianoforte»*, VI, 1925, pp. 248-253; S. J. IONTA, *The Martini/Eximeno Polemic*, PhD dissertation, Syracuse University, 1969; G. STEFANI, *Padre Martini e l'Eximeno: bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV, 1970, pp. 463-481; PASQUINI, *L'Esemplare* cit., in particolare le pp. 113-139.

<sup>75</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 31 ottobre 1774, I-Bc, I.017.164, SCHN 0523.

<sup>76</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 12 gennaio 1776, I-Bc, I.017.184, SCHN 0534.

Il padre Biagi camaldolese, fautore del sig. d. Eximeno, disse a mio nipote che le imitazioni sono bambocciate, e che le fughe non sono che una zuffa di cani etc. L'uso di argomentare moderno, quando non si sa il merito delle cose, è di mettere in disprezzo, et ridicolo ogni cosa. Povera musica! *O tempora, o mores!*<sup>77</sup>

L'espressione «zuffa di cani» riferita alle fughe, attribuita nella lettera al suddetto padre Biagi, è riportata qui con sdegno da parte di Basili. Ma essa è di fatto una citazione dell'espressione «zuffa di voci», impiegata da Eximeno per stigmatizzare le fughe di stile «artificioso» nel citato passo a p. 107 del *Dubbio*, poco sotto all'elogio dell'opera di Basili. Lo stesso frontespizio della *Musica universale* rivela un implicito tributo alla prospettiva teorica formulata dall'ex Gesuita in *Dell'origine e delle regole della musica*:<sup>78</sup> quando per esempio l'opera viene definita come «dettata dall'istinto e dalla natura» è evidente il riferimento all'idea sostenuta da Eximeno che sia l'istinto di natura a costituire il fondamento della prassi musicale e che le regole teoriche non possono pertanto stabilire alcuna norma del buon gusto nella composizione.<sup>79</sup>

In ogni caso, la doppiezza del maestro lauretano appare più come una forma di ipocrisia di stampo strategico che come una malevola falsità. Martini era certamente a conoscenza dei rapporti di Basili con Eximeno e non sembra nelle lettere biasimare per questo il corrispondente.<sup>80</sup> Ciò detto, non è tuttavia possibile sostenere che Basili abbia concepito la *Musica universale* deliberatamente come antitesi rispetto al metodo proposto nell'*Esemplare*, del quale anzi recupera come si vedrà rilevanti aspetti didattici legati all'insegnamento *per exempla*. È piuttosto la citazione in funzione polemica che ne fa Eximeno nel *Dubbio* a enfatizzare gli elementi di distanza tra le due prospettive, differenti ma non divergenti o inconciliabili: l'una, quella di padre Martini, ha come fondamento il contrappunto vocale e l'analisi musicale, e l'altra, quella di Basili, è basata sul contrappunto strumentale e sulla pratica della tastiera come strumento pedagogico rivolto all'insegnamento della composizione.

Le informazioni contenute nella citata nota a p. 107 del *Dubbio* consentono di chiarire altri aspetti della redazione della *Musica universale*. Come si è visto, a partire dalle informazioni contenute nella lettera di Placido Mazzafera a padre Martini è possibile stabilire che a metà del 1773 l'opera si presentava già in una forma compiuta. L'intenzione dell'amico cantore di stampare l'opera all'insaputa del maestro lauretano doveva probabilmente aver trovato ostacoli tali da renderla non perseguibile. Basili, spronato da

---

<sup>77</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 16 dicembre 1775, I-Bc, I.017.173, SCHN 0532.

<sup>78</sup> A. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, Barbiellini, 1774.

<sup>79</sup> Cfr. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., p. 107: «per comporre in musica, bisogna abbandonarsi nella braccia della Natura, e lasciarsi condurre dalle sensazioni, che risveglia il soggetto da mettere in musica. Anzi dal pensare alle regole mentre si compone, ne divien comunemente una composizione puerile ed insulsa».

<sup>80</sup> Cfr. minuta di lettera di G. B. Martini ad A. Basili del 17 gennaio 1776, I-Bc, I.017.185, SCHN 0535: «Ho letto con piacere la ingegnosa lettera di Vossignoria Molto Illustre del 12 corrente, con la quale viene approvato il stabilimento da me fatto di non rispondere in niun modo al secondo libro contro di me stampato dal di lei amico sig. abate Eximeno».



alcuni conoscenti, compreso sicuramente Mazzafera, si era fatto carico personalmente di portare avanti il progetto di stampa, come si evince dalla lettera a padre Martini del 3 giugno 1776 alla quale era allegata una copia della *Musica universale*.<sup>81</sup> In vista dell'impresa editoriale il maestro lauretano deve aver deciso preliminarmente di sondare possibili mercati nei quali l'opera avrebbe potuto in seguito essere esitata, cercando al contempo di guadagnarsi il sostegno di figure influenti del mondo musicale. La presenza a Roma di Marcocci si giustifica verosimilmente in base a queste considerazioni: l'allievo era stato inviato, con una versione manoscritta della *Musica universale*, a scopo dimostrativo e promozionale. Non è possibile tuttavia stabilire quali caratteristiche avesse la copia di Marcocci, e se comprendesse i medesimi contenuti del manoscritto Landsberg 27. È verosimile però che Basili gli abbia fornito una versione pressoché definitiva, mediante la quale mostrare compiutamente il disegno complessivo dell'opera.

Anche dalla lettera inviata da Basili il 2 maggio 1776 a padre Martini, alla quale era allegata una copia della *Musica universale*, si può intuire un analogo tentativo di ottenere il *placet* del Francescano allo scopo di favorire la vendita dell'opera in area bolognese:

[...] invio a Vostra Reverenza un'opera mia che ho fatto incidere a bulino in Venezia. L'ho intitolata *Musica universale* perché abbraccia in 24 esercizi tutte le 24 scale, 12 per terza minore, e dodici per terza maggiore, inserto ognuno di 3 pezzi di musica, cioè un basso, una fuga, ed un capriccio sullo stile moderno, e molti forniti di varie eleganze di contrapunti. E perché in pratica ho sperimentato essere di gran profitto per i studiosi a beneficio de' quali l'ho esposta al pubblico. Vi bisogna il consenso di Vostra Reverenza per poterne far esito in specie costì in Bologna, dove v'è gente che studia: perché quest'è un'opera fatta per chi ha voglia di studiare per approfittarsi. Mi rimetto pertanto alla Sua discreta, e giusta giudicatura, che può, e saprà discernere il buono dal cattivo. Mi pongo nelle mani della di Lei carità religiosa. Vale più una parola di Vostra Reverenza che tutte le lingue di qualunque professore.<sup>82</sup>

Nel presentare la propria opera, il maestro lauretano sottolinea al celebre teorico e didatta bolognese la validità del metodo di insegnamento in essa proposto, direttamente sperimentato con i propri allievi. È interessante notare che, a differenza della descrizione datane da Placido Mazzafera, Basili omette di menzionare la presenza della scala con cui si aprono gli esercizi, menzionando come tipologie di brani solo il basso d'accompagnamento, la fuga e il capriccio. Viene invece sottolineato lo «stile moderno» al quale sono improntati i brani che chiudono gli esercizi e, quasi a voler compensare agli occhi di Martini un'eccessiva concessione al gusto corrente, la presenza in essi di «varie eleganze di contrapunti».

<sup>81</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 3 giugno 1776, I-Bc, I.017.177, SCHN 0537: «Da alcuni signori bolognesi (di cui non mi ricordo il nome) ho inviato a Vostra Reverenza il libro della mia mal menata opra; e quest'ora credo che l'avrà ricevuta. Se in essa non scorgerà quell'erudizione musicale che Vostra Reverenza s'aspetta, scorgerà fin dove può arrivare l'umano fanatismo. Perciò se incontra il di Lei compatimento, io son soddisfatto, mentre mi costa gran fatica, ed una gravissima spesa, che mi ha (per dare udienza ad alcuni amici) incomodato assai».

<sup>82</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536.

Nel passo citato Basili afferma di essersi occupato in prima persona della stampa, senza dunque il concorso di Mazzafera o di altri. A conclusione di un progetto editoriale durato almeno tre anni, l'opera venne infine realizzata a Venezia, tra la seconda metà del 1775 e la prima del 1776, mediante tecnica calcografica. I nomi degli editori non compaiono sul frontespizio, bensì in calce al volume: «L'incisione de' rami è fatiha [sic] di Innocente Alessandri, e Pietro Scattaglia veneziani».<sup>83</sup>

Attivi nel campo dell'editoria veneziana a partire dalla seconda metà del secolo XVIII, Innocente Alessandri (1741-1803) e Pietro Scattaglia (1739-1810) avevano aperto, intorno al 1770, una bottega-negozio «all'insegna della Beata Vergine della Pace sul ponte di Rialto», all'interno della quale esercitavano le attività di librai, incisori, stampatori e miniatori.<sup>84</sup> Inizialmente si erano dedicati alla vendita delle proprie incisioni,<sup>85</sup> nonché alla distribuzione della produzione editoriale di Marescalchi e Canobbio.<sup>86</sup> Solo a partire dal 1776 avevano intrapreso in proprio la pubblicazione di edizioni musicali, sia a proprie spese sia per conto degli stessi autori, come risulta dalle diverse diciture inserite nei volumi.<sup>87</sup> I due incisori-librai veneziani avevano intessuto una fitta rete di relazioni nel settore del commercio della musica a stampa «che copriva numerose città dell'Italia centro-settentrionale, nonché alcune importanti piazze estere, coinvolgendo sia librai ed editori, come Artaria a Vienna, i fratelli Reycends a Lisbona, Baduel a Perugia, Stecchi e Del Vivo a Firenze, sia musicisti come Francesco Pasquale Ricci all'Aja e Pietro Morandi a Sinigaglia».<sup>88</sup> Quest'ultimo potrebbe forse essere stato il contatto tra Andrea Basili e Alessandri e Scattaglia.<sup>89</sup> Non è dato tuttavia sapere il motivo della scelta fatta dal maestro lauretano di affidarsi a loro per l'incisione delle lastre.

Come per la maggior parte delle altre opere musicali firmate da Alessandri e Scattaglia, la *Musica universale* venne stampata in formato oblungo e in apertura del volume

<sup>83</sup> BASILI, *Musica universale armonico pratica* cit., serie maggiore, p. 77.

<sup>84</sup> Per le informazioni su Alessandri e Scattaglia cfr. C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958, p. 6; R. MACNUTT, *Alessandri & Scattaglia*, in *Music Printing and Publishing*, a cura di D. W. Krummel e S. Sadie, London, MacMillan, 1990, p. 137; B. M. ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, «Studi musicali», XVIII, 1989, pp. 273-375: 278, 280, 281, 283-287, 289, 291, 296, 311, 328, 345, 350-351; GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana fra Sette ed Ottocento* cit., pp. 479-526: 482-484, 489-491, 493-499, 511, 518-523; EAD., *Alessandri & Scattaglia*, in *Dizionario degli editori musicali italiani: 1750-1930*, a cura di B.M. Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 40-43.

<sup>85</sup> Tra il 1771 e il 1775 realizzarono una monumentale opera in quattro volumi intitolata *Descrizione degli animali quadrupedi*, contenente duecento incisioni acquerellate a mano.

<sup>86</sup> Entrambi musicisti, Luigi Marescalchi (1745-1812), allievo di padre Martini, e Giacomo Canobbio (1741-1822) avevano dato vita a Venezia, a partire dal 1773, ad una fiorente impresa editoriale in campo musicale. Cfr. GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici* cit., pp. 486-494.

<sup>87</sup> Cfr. ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia* cit., p. 278; GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici* cit., p. 495.

<sup>88</sup> Cfr. ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia* cit., pp. 283-284.

<sup>89</sup> Pietro Morandi (Bologna, 15 aprile 1745 - Senigallia, 8 dicembre 1815), che era stato allievo di padre Martini, conosceva infatti personalmente il maestro lauretano, come attesta la lettera inviata al Francescano l'8 marzo 1770 (I-Bc, I.014.070, SCHN 3387). Nel 1776, anno di pubblicazione della *Musica universale*, inoltre Alessandri e Scattaglia avevano dato alle stampe una *Sinfonia* di Morandi. Nel 1784 vide la luce inoltre la prima parte della raccolta dei *Cinquantadue canoni a due, tre e quattro voci* di padre Martini, pubblicata postuma dai due editori veneziani.

venne posto un elegante frontespizio, sul quale, anche in questo caso come di consueto, non sono stati riportati né il luogo né la data di edizione. Rispetto al manoscritto Landsberg 27 mancano, come si è detto, sia l'avviso *Al lettore* sia la *Prefazione*. La ragione di tale omissione è da rintracciare più verosimilmente nel tentativo di limitare le spese di stampa, piuttosto che in un ripensamento da parte dell'autore sull'opportunità di inserirli nella versione definitiva. Risultano inoltre assenti alcuni brani, non facenti parte dello schema quadripartito dei ventiquattro esercizi indicati nell'indice finale del manoscritto. La numerazione delle pagine, che riprende da capo al termine della serie minore degli esercizi, lascia supporre che inizialmente il progetto di stampa prevedesse due fascicoli distinti, il primo dedicato ai toni minori e il secondo ai toni maggiori, riuniti poi in un unico volume. Solitamente, come altri editori di musica veneziani, Alessandri e Scattaglia si valevano della «Gazzetta toscana» per diffondere gli annunci relativi ai volumi già editi o di imminente pubblicazione. Nel caso della *Musica universale*, la pubblicazione della notizia di stampa apparve anche sulle pagine di due periodici dell'epoca, poi ripresa dal «Diario economico di Agricoltura, Manifatture e Commercio» e dalla «Gazzetta letteraria».<sup>90</sup> Le informazioni fornite, riprese poi nella «Bibliografia generale corrente d'Europa»,<sup>91</sup> non andavano oltre l'indicazione del titolo dell'opera, al quale seguiva una breve considerazione sulla diffusione dell'impiego della calcografia nell'editoria musicale: «La scienza della musica, la quale ai nostri giorni fa rapidi progressi ..., acquista ancora molti vantaggi dall'arte dell'incidere in rame le composizioni musicali: arte ora in Italia molto coltivata».<sup>92</sup>

A stampa avvenuta, Basili, a quanto si può evincere dal carteggio con padre Martini, non fu pienamente soddisfatto del lavoro svolto da Alessandri e Scattaglia.<sup>93</sup> Scrive infatti il maestro lauretano:

Sono in detta opera incorsi alcuni errori, vedendo dalla sua opera che ha bisogno di esporre i detti errori, e le correzioni. Per quanta diligenza si usi, vedo che nel suo libro a carte XXVI nel canone chiuso nel principio della 2<sup>a</sup> riga 3 battute di più. Sono disgrazie che succedono a chiunque si pone coll'impegno delle stampe, e non vedo ciò notato nelle correzioni. Nella mia opera ancora ne sono incorsi tanti che nulla più. Vi è di buono che sono errori, che ogn'uno può conoscerli, e che poco premono. Io ho procurato di correggerne alcuni con la penna: ma prendersi il fastidio di correggere 300 libri che già sono stampati è cosa troppo ardua!.<sup>94</sup>

<sup>90</sup> Il «Diario economico di Agricoltura, Manifatture e Commercio» venne pubblicato a Roma tra il 1776 e il 1777, mentre la «Gazzetta letteraria» uscì con cadenza settimanale a Milano tra il 1772 e il 1776.

<sup>91</sup> La «Bibliografia generale corrente d'Europa», stampata a Cesena tra il 1779 e il 1781, era nata con l'intento di raccogliere le notizie editoriali riguardanti la stampa europea apparse sui principali periodici del tempo. Per uno spoglio delle notizie apparse tra i secoli XVII e XVIII sui periodici di argomento bibliografico emiliano-romagnoli, cfr. *La biblioteca periodica: repertorio dei giornali letterari del Sei-Settecento in Emilia e in Romagna*, a cura di M. Capucci, R. Cremante e A. Cristiani, III: 1773-1790, Bologna, Il Mulino, 1993.

<sup>92</sup> «Diario economico di Agricoltura, Manifatture e Commercio», I, 1776, p. 272; «Gazzetta letteraria», 1776, pp. 290-291; «Bibliografia generale corrente d'Europa», II, 1776, pp. 296-297.

<sup>93</sup> Su alcuni aspetti della vicenda legata alla stampa della *Musica universale* si era già soffermata ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia* cit., pp. 281-282.

<sup>94</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536. Basili si riferisce alla seconda parte dell'*Esemplare* di Martini, a p. XXVI della quale si può in effetti notare nel canone una dittografia non segnalata nell'*errata corrige*, che comporta in effetti una ripetizione di quattro note e non di tre, come segnalato dal maestro lauretano. Anche nella lettera a G. B. Martini del 3 giugno 1776 (I-BC, I.017.177,

In effetti rispetto al manoscritto Landsberg 27, l'edizione a stampa contiene numerosi refusi, che Basili aveva cercato inizialmente di correggere manualmente sul testo a stampa. Tuttavia la grande quantità e la diversa tipologia di errori commessi dagli incisori portò ben presto il maestro lauretano a pretendere da questi la stampa di una foglio di *errata corrige* da allegare al volume, come risulta dalla lettera del 15 luglio dello stesso anno:

riceverà Vostra Signoria Reverendissima un altro libro della mia opera, con sei cartine d'avviso al pubblico, di cui Ella ne farà quell'uso che più gli piacerà. Questo è stato corretto al possibile, ma aspetto da Venezia le correzioni stampate in un foglio da inserirsi nel libro, e che mi converrà spedire a quelli che di già ne han comprato, ed a quelli, a cui ne ho mandate due casse, poiché troppo tardi mi son accorto dei sbagli, e bisogna che condanni me stesso di male accorto, benché preventivamente ho fatto tutte le diligenze.<sup>95</sup>

Purtroppo non è stato possibile reperire nessuna delle cartine di avviso inviate da Basili al Francescano e neppure la copia corretta a mano menzionata nella lettera.<sup>96</sup> Il foglio aggiuntivo contenente le correzioni è invece presente nell'esemplare della *Musica universale* conservato nel Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze.<sup>97</sup> In esso vengono segnalati 38 errori con le relative correzioni a lato.<sup>98</sup> Intorno al settembre del 1776 la vicenda editoriale dell'opera può così dirsi conclusa.

Nel frattempo quella commerciale era già iniziata e, oltre alla rete di distribuzione di Alessandri e Scattaglia, Basili si servì anche dell'appoggio di amici e conoscenti, come risulta da una lettera a Giuseppe Marchiani del 17 giugno dello stesso anno.

Ho mandato a Roma a M. Bouscard<sup>99</sup> un cassa di 40 libri di detta mia opera acciò esiti quelle che può, e che gli capita. Ho mandato in Napoli al sig. Gennaro Manna,<sup>100</sup> celebre maestro a lei cognito, una cassa con 45 libri di detta opera, che un mio scolare gli fece

---

SCHN 0537), il maestro lauretano si lamenta ancora con il corrispondente per la poca accuratezza degli incisori.

<sup>95</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini 15 luglio 1775, I-Bc, I.017.179, SCHN 0539.

<sup>96</sup> L'unica copia conservata attualmente al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, I-Bc, DD.118, non riporta alcun segno di correzione o d'uso.

<sup>97</sup> I-Fn, B 566.

<sup>98</sup> Basili non corresse però tutti gli errori presenti nell'edizione a stampa. Nella fase di collazione delle fonti sono stati infatti evidenziati altri refusi di media entità non emendati dall'autore, la cui correzione è stata possibile esclusivamente grazie al manoscritto Landsberg 27.

<sup>99</sup> Basili si riferisce a Jean Bouchard della libreria Bouchard e Gravier, con la quale Antonio Eximeno era in ottimi rapporti. Nell'inventario di questi librai-editori erano presenti infatti tutte le principali opere dell'ex Gesuita, e nella lor bottega era stata pubblicata nel 1774 la *Risposta al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*. Questo dato conferma ulteriormente i rapporti di Basili con Eximeno e con l'ambiente romano a lui legato. Cfr. G. ROSTIROLLA, *L'editoria musicale a Roma nel Settecento*, in *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 121-175: p. 151; ANTOLINI, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia* cit., p. 346; P. BARBIERI, *Musica, tipografi e librai a Roma: tecnologie di stampa e integrazioni biografiche (1583-183)*, «Recercare», VII, 1995, pp. 47-83: 70; T. M. GIALDRONI, *Bouchard & Gravier*, in *Dizionario degli editori musicali italiani* cit., pp. 89-90. Frutto probabilmente di una svista è l'informazione fornita da Gialdroni secondo la quale nel 1770 i librai romani Bouchard e Gravier avevano l'incarico di vendere l'edizione della *Musica universale*.

<sup>100</sup> Per le notizie biografiche relative a Gennaro Manna cfr. appendice documentaria.

sentire con suonarla all'ottimo Biondo,<sup>101</sup> così fece in tutti quei conservatori, onde o ne farà esito, o no.<sup>102</sup>

A partire da questo momento la *Musica universale* si avviava verso l'incerto destino della propria recezione nell'ambiente musicale italiano.

#### 4. I materiali introduttivi della *Musica universale*

Come si è già avuto modo di osservare, per comprendere il contenuto e l'organizzazione interna della *Musica universale* è necessario fare riferimento al contesto nel quale l'opera fu concepita, composta e utilizzata, ossia l'attività di insegnamento della composizione e dell'esecuzione tastieristica. Come si dirà, questi due aspetti della metodologia didattica seguita da Basili sono strettamente interconnessi e mai completamente disgiungibili.

In vista di una interpretazione complessiva della *Musica universale*, in questa sezione verranno analizzati in primo luogo i materiali introduttivi presenti sia nell'edizione a stampa sia nel manoscritto Landsberg 27 e, successivamente, quelli presenti unicamente in quest'ultimo

##### 4.1 Il frontespizio

Da un punto di vista editoriale, il frontespizio di un'opera rappresenta la porta d'ingresso attraverso cui il lettore accede al testo. Pertanto, il ruolo svolto dalla prima pagina nell'economia di un volume non può essere trascurato, non ultimo da un punto di vista strettamente commerciale: le decorazioni e le informazioni che contiene sono infatti argomenti che vengono presi in considerazione in vista di un eventuale acquisto. I trattati musicali sono in primo luogo oggetti da commercializzare e, in quanto tali, sono soggetti alla concorrenza. Per questo motivo è interesse sia dell'autore sia dell'editore favorirne il buon esito. Come per la maggior parte delle edizioni prodotte da Alessandri e Scattaglia, anche il frontespizio della *Musica universale* si presenta riccamente ornato da un'elegante cornice formata da un sinuoso intreccio di cigni e sirene, una delle quali regge in mano uno spartito aperto.<sup>103</sup> Pur nell'impossibilità di determinare se tale scelta iconografica sia da attribuire a Basili oppure ad una decisione degli incisori, certamente la presenza di questa bordura allegorica non è stata dettata dal caso.

Nell'immaginario leggendario e mitologico del secolo XVIII sia il cigno sia la sirena sono legati all'arte canora, seppure con declinazioni di segno opposto. Per una

---

<sup>101</sup> Non è stato possibile individuare notizie biografiche relative a questo musicista, indicato forse da Basili non con il cognome, ma attraverso un soprannome.

<sup>102</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. Marchiani del 17 giugno 1776, I-Bc, I.017.178, SCHN 0538. Nel catalogo del Museo internazionale e Biblioteca della musica il destinatario è indicato erroneamente come G. B. Martini. Per le notizie biografiche su Giuseppe Marchiani, cfr. cap. 1.

<sup>103</sup> Per la particolare raffinatezza dell'incisione, il frontespizio della *Musica universale* (dalla copia conservata nel British Museum di Londra) è riprodotto in G. S. FRAENKEL, *Decorative Music Title Pages, 201 Examples from 1500 to 1800*, New York, Dover, 1968, n. 160.

interpretazione coeva del significato metaforico di queste due figure basti citare quanto nel 1712 il gesuita padre Andrea Girolamo Savini scrive nel suo *Quaresimale*:

V'hanno due animali, uno d'aria, l'altro d'acqua, l'uno e l'altro per le sue qualità celebre, e chiaro. Il cigno, e la sirena. La sirena tutto il tempo di sua vita se la fa cantando; con una voce sì soave, che incanta, d'onde vennero le favole d'Orfeo, e d'Ulisse, come sapete. Ma che; su 'l morire muta registro, e tutta in seno al dolore muore piangendo. All'opposto il cigno, tutto il tempo di sua vita se la fa piangendo; ma su 'l morire si rallegra e dà in certe note sì gioconde, e vivaci, che par miracolo, come possa morire fra quelle voci che renderebbero vita agli stessi morti.<sup>104</sup>

La raffigurazione congiunta di cigni e sirene in apertura della *Musica universale* viene a disegnare così un'allegoria nella quale l'elemento sonoro si lega alla rappresentazione della vita e della morte, temi ricorrenti nel carteggio intrattenuto dal maestro lauretano con padre Martini negli ultimi anni della sua esistenza.



*Musica universale*, Frontespizio

<sup>104</sup> A. G. SAVINI, *Quaresimale*, Venezia, Andrea Poletti, 1712, pp. 132-133 (Predica XI per il secondo lunedì di Quaresima, Seconda parte).

## 4.2 Il titolo

Come nel caso di qualsiasi altra impresa editoriale, la formulazione del titolo della *Musica universale* doveva rispondere ai requisiti propri dell'economia comunicativa, ossia l'essere breve ed informativa al tempo stesso. Nel secolo XVIII la struttura dei titoli delle opere di carattere teorico-didattico comprendeva solitamente: a) un motto iniziale; b) una dichiarazione riguardante il genere dell'opera; c) informazioni sulle modalità di impiego del testo e sui potenziali destinatari; d) il nome dell'autore; e) la posizione professionale dell'autore; f) luogo e data della pubblicazione; g) elementi opzionali relativi all'edizione (dediche, privilegi, approvazioni).<sup>105</sup> A partire da queste categorie testuali è possibile analizzare il titolo della *Musica universale* come segue:

motto iniziale

### MUSICA UNIVERSALE

#### ARMONICO PRATICA

aspetti qualificativi dell'opera

DETTATA DALL'ISTINTO, E DALLA NATURA  
ILLUMINATA DAI VERI PRECETTI ARMONICI

destinatari potenziali

#### OPERA

utile per i studiosi di contrapunto, e per i suonatori  
di grave cembalo, ed organo

genere e contenuto

ESPOSTA IN VENTiquATTRO ESERCIZI

nome dell'autore

DA ANDREA BASILI

posizione professionale

MAESTRO DI CAPPELLA DEL VENERABILE SANTUARIO  
DI LORETO

Le motivazioni che stanno alla base del motto iniziale sono parzialmente espone da Basili nella già citata lettera a padre Martini del 2 maggio 1776: «l'ho intitolata *Musica universale* perché abbraccia in 24 esercizi tutte le 24 scale, 12 per terza minore, e dodici per terza maggiore». <sup>106</sup> Se questa spiegazione coglie il senso dell'aggettivo «universale», riferendolo al fatto che il contenuto dell'opera copre tonalmente tutti i gradi della gamma cromatica, non rivela però pienamente l'intento sotteso alla scelta molto precisa di ciascuna delle singole parole che compongono il motto. Ad un esame attento appare evidente che Basili ha costruito il nome della propria opera congiungendo i titoli di altri due noti trattati musicali. *Musica universale* infatti altro non è che un riconoscibilissimo calco del titolo della *Musurgia universalis*, il capolavoro del gesuita Atanasius Kircher, <sup>107</sup> del quale, come da diversi luoghi del carteggio con il Francese si può evincere, Basili aveva una ammirazione pressoché incondizionata. La specificazione di *armonico pratica* è invece ripresa dal titolo del trattato di

<sup>105</sup> Per un'analisi comparativa degli elementi strutturali presenti nei titoli dei trattati musicali pubblicati in Francia tra la fine del secolo XVII e la fine del XVIII, cfr. P. LESCAT, *Méthodes & traités musicaux en France 1660-1800*, Paris, Institut de pédagogie musicale et choréographique, 1991, pp. 47-56.

<sup>106</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536.

<sup>107</sup> A. KIRCHER, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in 10 libros digesta. Qua uniuersa sonorum doctrina, & philosophia, musicaeque tam theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur*, 2 voll., Roma, Francesco Corbelletti, 1650, e Roma, Lodovico Grignani, 1650.

basso continuo *L'armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini.<sup>108</sup> Il riferimento, da un lato, all'*opus magnum* della musicografia enciclopedica seicentesca e, dall'altro, al manuale di accompagnamento al clavicembalo più diffuso del secolo XVIII, tratteggia gli ambiziosi confini all'interno dei quali è racchiuso il progetto della *Musica universale*.<sup>109</sup> L'idea enciclopedica che sta alla base dell'opera è quella di offrire una panoramica onnicomprensiva della composizione e dell'esecuzione alla tastiera a partire non da una prospettiva teorica ma eminentemente pratica, mediata cioè da una metodologia didattica della composizione che integra l'insegnamento del basso continuo con *exempla* da analizzare ed eseguire.

Basili introduce inoltre due ulteriori specificazioni: la prima esplicita l'ispirazione di fondo dalla quale è nata la *Musica universale*, «dettata dall'istinto, e dalla natura», mentre la seconda, «illuminata dai veri precetti armonici», sottolinea la razionalità dei criteri che hanno guidato la sua composizione. Questo bilanciamento tra la dimensione istintuale e quella razionale è riconducibile alle riflessioni in campo estetico e linguistico formulate da Jean-Jacques Rousseau,<sup>110</sup> riprese nella teoria sull'origine delle regole musicali formulata da Eximeno, autore che, come si è detto, ebbe un ruolo importante nella pubblicazione della *Musica universale*. Secondo l'ex Gesuita spagnolo, la musica trae origine dalla capacità di linguaggio, la quale si fonda su una «sensazione innata» che egli identifica con «l'istinto di natura». A partire da questo istinto comunicativo possono essere dedotte anche tutte le regole fondamentali che governano il linguaggio musicale:

Resta finalmente dimostrato, che la musica procede immediatamente dall'istinto di parlare; che le sue corde consistono ne' sette toni di voce divisi dalla natura fra gli uomini; che tutte le regole d'armonia si deducono dall'istinto di accordarsi gli uomini, quando cantano insieme, in terza, quinta, ed ottava.<sup>111</sup>

Le regole che dettano i criteri per giudicare il buon gusto di una composizione rappresentano invece una cristallizzazione di scelte estetiche storicamente determinate la cui efficacia espressiva ha fatto sì che divenissero esempi e modelli per la formazione dei musicisti.<sup>112</sup> Rispetto al valore di queste regole che non procedono immediatamente dall'istinto ma dalla tradizione, la posizione di Eximeno appare oscillare tra un atteggiamento svalutativo e una loro considerazione meramente funzionale:

<sup>108</sup> GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit.

<sup>109</sup> Basili stesso, nella lettera di accompagnamento all'invio dell'opera a padre Martini, per quanto nel contesto retorico di una *excusatio*, si esprimerà in questi termini: «ho inviato a Vostra Reverenza il libro della mia mal menata opra, e quest'ora credo che l'avrà ricevuta. Se in essa non scorgerà quell'erudizione musicale che vossignoria reverendissima s'aspetta, scorgerà fin dove può arrivare l'umano fanatismo», cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 3 giugno 1776, I-Bc, I.017.177, SCHN 0537.

<sup>110</sup> Su Rousseau e più in generale sui rapporti tra musica e linguaggio nel secolo XVIII, cfr. C. CAMPA, *La repubblica dei suoni. Estetica e filosofia del linguaggio musicale nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2004.

<sup>111</sup> Cfr. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., pp. 445-446.

<sup>112</sup> Cfr. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., p. 107: «I primi oratori usarono per puro istinto di natura esprimere un'idea o un affetto con certa combinazione di parole, che essendo piaciuta, si propose poi come esempio o come regola per coltivare negli oratori il buon gusto, che la ispirò a' primi».



Le regole della musica non sono assolutamente necessarie per cantare o per comporre, come sono necessarie le regole di geometria per risolvere un problema. Ciò procede perché la pratica della geometria consiste nell'applicazione meccanica delle regole; ma la pratica della musica precisamente dipende dall'esercizio d'una facoltà dell'uomo, che ha in sé stessa tutta la virtù necessaria per esprimere co' convenienti toni della voce, o favellando o cantando, qualunque siasi affetto dell'animo: le regole solamente sono osservazioni o riflessioni sopra i toni; e la mancanza di vere riflessioni non è assoluto impedimento per le operazioni dell'uomo procedenti da puro istinto. [...] Anzi dal pensare alle regole mentre si compone, ne divien comunemente una composizione puerile ed insulsa ...

Non per questo le regole della musica sono inutili. [...] Le regole della musica ci appianano la strada, ci spogliano de' vizi, ci mettono ad un tratto davanti agli occhi ciò che è dato per natura all'uomo di poter fare, e che senza le regole, come tutto d' ci mostra la sperienza, non si acquista senza un lungo e fastidioso esercizio. In somma le regole della musica ci risvegliano le naturali sensazioni, che fecero cantare i primi abitatori della terra. Rinvivate queste sensazioni, le regole divengono quasi inutili.<sup>113</sup>

Nel titolo della *Musica universale* il maestro lauretano rende così omaggio in modo larvato alle idee del musicografo spagnolo relative al fondamento della creazione musicale, rivendicando per la sua opera un valore non meramente didattico o accademico. Tuttavia non manca di rimarcare l'osservanza in essa dei «veri precetti armonici», sottolineando in tal modo il valore pedagogico della dimensione teorica accanto a quella istintuale. Questo elemento riprende inoltre, nonostante la severa critica che ne fa Eximeno,<sup>114</sup> l'idea-cardine formulata da Rameau nel suo *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, Ballard, 1722) secondo cui le leggi che regolano l'armonia derivano in ultima analisi dalla razionalizzazione del fenomeno naturale degli armonici.

I destinatari della *Musica universale* appartengono sia al novero di coloro che intendono intraprendere lo studio della composizione sia di quanti sono interessati a perfezionarsi nell'esecuzione su strumenti a tastiera. L'accostamento degli «studiosi di contrapunto» ai «suonatori» lascia intendere che si tratta di un'opera nella quale il momento teorico e quello pratico sono compresenti, per quanto il primo si presenti in forma implicita e sia esposto non verbalmente ma attraverso esempi ed «esercizi». Va segnalato che rispetto a quanto riportato dell'edizione a stampa, nel titolo del manoscritto Landsberg 27 si trova scritto: «opera utile per i studiosi di contrapunto, e per i dilettanti che suonano il cembalo, et organo».<sup>115</sup> La scelta di modificare la qualifica della seconda categoria di destinatari potenziali dell'opera, da quella ristretta dei «dilettanti» a quella maggiormente inclusiva dei «suonatori», rivela certamente un ragionamento di tipo commerciale. Per garantirsi un maggior numero di acquirenti Basili presenta la *Musica universale* come un metodo rivolto a chiunque intenda apprendere la musica, lasciando intendere che lo studio di essa può essere affrontato gradualmente e a diversi livelli. A questo proposito, non è improbabile che il maestro lauretano avesse in mente le differenti modalità di apprendimento dell'arte

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 91-102.

<sup>115</sup> D-B, Mus. Ms. L 27, copertina.

dell'accompagnamento al clavicembalo delineate nell'*Introduzione* del trattato di Gasparini precedentemente richiamato:

È ben vero che per divenire vero e pratico organista è necessario far un particolare studio d'intavolatura [...]; avere scuola da buoni, ed eruditi maestri; e finalmente per accompagnare non solo è necessario il possesso di tutte le buone regole del contrapunto, ma un buon gusto, naturalezza, e franchezza di conoscer all'improvviso la qualità della composizione [...]

Per chi poi vorrà alla prima, senza altro studio di intavolatura, o di contrapunto imparar di accompagnare, ho procurato di stender una maniera facile fin dalla prima cognizione dei tasti, col modo di formar le consonanze, portar delle mani, &c.<sup>116</sup>

I due percorsi didattici, quello che passa attraverso lo studio delle opere intavolate e quello che ha come punto di partenza la pratica del basso continuo, sono idealmente congiunti nella *Musica universale*, delineando un *iter* di apprendimento percorribile da musicisti in diverse fasi della propria formazione.

Tuttavia, Basili stesso, per evitare possibili fraintendimenti, in una lettera a Giuseppe Marchiani del 17 giugno 1776 sottolinea il livello di competenza richiesto per accedere al contenuto dell'opera:

Circa il libro della mia opera stampata, colla mia solita ingenuità le dico che non è cosa proporzionata alla di lei buona intenzione. Richiede essa studi fatti in gioventù, e gran capacità per intenderla, e per eseguirla. Insomma suppone due gran cose: l'una aver studiato, ed aver cognizione di tutta la carriera delle leggi del contrapunto; l'altra sapere tutte le figure che compongono gli ornamenti dell'arte musica, come sono tutte le frasi armoniche; poiché per fare una composizione fondata tutta sulle regole strette della formazione armonica va sempre in rischio di formare una gravissima seccatura. Se vossignoria m' intende, capirà quello che a vero criterio di discorso voglio dire.<sup>117</sup>

Alla luce di questa citazione sembra quindi che la *Musica universale* non possa in definitiva essere considerata come un'introduzione alla musica per principianti, ma come un corso avanzato rivolto a quanti desiderano perfezionarsi nell'arte della composizione e dell'esecuzione alla tastiera.

Basili si riferisce al contenuto dell'opera con il termine di «esercizi». A differenza dell'uso odierno, nel lessico musicale del secolo XVIII con 'esercizio' non si intende un mero strumento didattico privo di finalità estetiche, quanto un brano le cui caratteristiche lo rendono fruibile sia sotto il profilo pedagogico sia esecutivo. Basili, recuperando il significato di *exercitium* come sapere pratico, adotta questo termine nel senso di un processo di assimilazione della competenza musicale e non come un'indicazione di genere.<sup>118</sup> Per questo motivo l'autore afferma che la *Musica universale* è «esposta» al lettore attraverso i

---

<sup>116</sup> Cfr. GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., pp. 6-7.

<sup>117</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. Marchiani del 17 giugno 1776, I-BC, I.017.178, SCHN 0538.

<sup>118</sup> Per un impiego analogo del termine 'esercizio' è sufficiente menzionare gli *Essercizi per gravicembalo* (Londra, 1738) di Domenico Scarlatti, e la *Clavier-Übung* di Johann Sebastian Bach, pubblicata in quattro parti fra il 1731 e il 1741. Con la raccolta scarlattiana inoltre la *Musica universale* presenta alcune ulteriori analogie che verranno in seguito messe in evidenza.

ventiquattro esercizi che la compongono: il contenuto dell'opera non è riducibile ai singoli brani ma alla cornice teorico-didattica nella quale sono inseriti, il cui nucleo fondamentale è la struttura quadripartita dei singoli esercizi.

Le informazioni del frontespizio concludono con il nome dell'autore e la sua posizione professionale, mentre, come nella maggior parte delle edizioni prodotte di Alessandri e Scattaglia, mancano luogo e data dell'edizione, notizie entrambe desumibili dal carteggio martiniano.

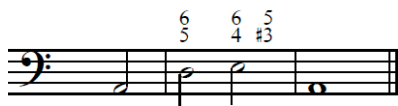
### 4.3 L'Avvertimento

Il secondo testo introduttivo presente nell'edizione a stampa è un sintetico *Avvertimento* nel quale Basili condensa molteplici aspetti relativi al contenuto dell'opera e alla teoria musicale implicita ad esso sottesa.

Avvertasi che le tre penultime note di ogni scala, che sono la prima, la quarta, la quinta del modo formano il basso fondamentale di ogni scala, e di tutta l'armonia, che ogn'uno sa, che si divide in semplice, o derivata, o figurata.

*Hic labor hoc opus.*<sup>119</sup>

Basili descrive la formula cadenzale con la quale terminano le scale poste all'inizio di ciascun esercizio. Queste si presentano prima nella forma ascendente e poi discendente, concludendo invariabilmente con una cadenza autentica perfetta inserita nella progressione I - IV - V - I.



*Musica universale, Esercizio 1° in Alamire per terza minore, Scala, bb. 8-10*

Un'analoga formulazione dell'*Avvertimento* è già contenuta anche nel manoscritto D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, nel contesto di una definizione del termine 'modo': «Il modo è un ordine o sequenza di otto intervalli determinati... Di questi otto tuoni che formano la progressione del modo, tre sono i principali, cioè la 1<sup>a</sup>, la 4<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup> del modo».<sup>120</sup>

Il riferimento che il maestro lauretano fa alla teoria del basso fondamentale è tuttavia, anche in questo caso, mediato dalle formulazioni contenute nell'opera di Eximeno:

La scala è bensì la modulazione più semplice e facile, perciocché colle più soavi inflessioni della voce vi si modulano tutte le corde del modo[...] Il modo [...] più perfetto [...] è l'aggregato di tre armonie perfette di terza maggiore, le di cui corde fondamentali sono la

<sup>119</sup> BASILI, *Musica universale* cit., p. [III]. La locuzione latina è attestata anche nel titolo della *Missa hic labor hoc opus est* del compositore austriaco Joseph Gregor Werner (1693-1766). Cfr. *Music in Eighteenth-Century Austria*, a cura di D. W. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 109. Nel manoscritto Landsberg 27 è riportata nella forma «hoc opus, hic labor».

<sup>120</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 22<sup>v</sup>.

prima, quarta e quinta, che però saranno pure corde fondamentali del modo; e la maniera più decisiva di determinare esso, sarà manifestare colla modulazione il rapporto della quarta e quinta colla prima.<sup>121</sup>

La prospettiva teorica del basso fondamentale viene utilizzata nell'*Avvertimento* sia per indicare la base per la realizzazione delle cadenze («fondamento di ogni scala»), sia il principio di unità delle modulazioni di un brano («e di tutta l'armonia»), in conformità con quanto esposto da Eximeno poco dopo il passo precedentemente citato:

Avendoci la natura dato il modo per cantare, ogni canto dovrà farsi in qualche determinato modo, che si renderà sensibile palesando il rapporto della quarta e quinta colla prima, riposandosi in essa la voce del fine del canto, come si riposa nel discorso con un punto fermo o finale. Questo riposo si fa colle cadenze perfetta, ed imperfetta. In questa la voce salta dalla quarta alla prima; in quella dalla quinta alla prima.<sup>122</sup>

Un'eco dell'*Avvertimento* posto all'inizio della *Musica universale* si trova anche nella terza edizione della *Regole musicali per i principianti di cembalo* di Fedele Fenaroli, pubblicata nel 1795:

Devono di più comprendere i principianti, che dell'intera scala tre sono le note principali, o fondamentali, e sono quelle, che richiedono 3, e 5, cioè la prima, la quarta, e la quinta del tono; e le altre note sono tolte da queste consonanze per poter formare le cantilene, e dar moto al basso. La terza del tono è una nota tolta dalla prima. La sesta del tono è una nota tolta dalla quarta. E la settima maggiore, e la seconda sono note tolte dalla quinta del tono. Ed ecco, che i sette toni della musica si riducono a tre principali. Raccomando a' dotti maestri la spiega di ciò a' principianti, essendo cosa molto utile, e necessaria.<sup>123</sup>

Non è dato stabilire con certezza se si tratta di una citazione indiretta dell'opera di Basili, che certo Fenaroli ebbe la possibilità di conoscere, oppure se l'analogia tra i due passi sia da rintracciare nel comune terreno della recezione italiana delle teorie ramiste. In ogni caso è possibile affermare che il contenuto dell'*Avvertimento* rientrava nel novero delle regole di base impartite agli studenti di composizione.

Il testo contiene anche un accenno alla teoria delle specie armoniche formulata da Basili stesso e già esposta in alcune delle opere teorico-didattiche analizzate nel secondo capitolo. Si tratta della suddivisione dell'armonia nelle categorie di «semplice», «derivata» e «figurata» che, nonostante sia data per nota («come ogn'uno sa»), rappresenta un aspetto originale delle riflessioni teoriche del maestro lauretano e che non ha riscontro nelle trattazioni di altri autori coevi. Se sul significato di questa tripartizione si è già detto

---

<sup>121</sup> EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., p. 172.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>123</sup> F. FENAROLI, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Napoli, Sangiacomo, 1795, p. 16. Per l'edizione critica moderna cfr. Fedele Fenaroli (1730-1818), *Regole musicali per i principianti di cembalo: A Comparative Edition*, a cura di P. van Tour, 2015. La citazione, in una versione leggermente parafrasata, è riportata anche da Sanguinetti, il quale però fa riferimento alla prima edizione della *Regole musicali* di Fenaroli (Napoli, 1775) nella quale il passo in questione non compare. Cfr. G. SANGUINETTI, *Diminution and Harmonic Counterpoint in Late-Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli*, «Journal of Schenkerian Studies», VII, 2013, pp. 31-62: 59.

precedentemente, occorre qui sottolineare che nell'*Avvertimento* ne viene messa in luce un'ulteriore valenza in relazione alla realizzazione dei brani notati in forma di partimento (bassi e fughe) compresi nella *Musica universale*. I tre tipi armonici considerati *sub specie* didattica possono infatti essere messi in corrispondenza con altrettanti livelli di realizzazione della notazione del basso continuo, secondo un metodo progressivo in uso nel secolo XVIII per l'apprendimento dell'accompagnamento al cembalo e che verrà esplicitato da Fenaroli e dai suoi commentatori. Scrive infatti il maestro di Lanciano all'inizio del libro IV dei *Partimenti*: «I seguenti partimenti si devono prima studiare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo le regole antecedenti».<sup>124</sup> Ed Emanuele Guarnaccia, chiosando e integrando il testo:

Primieramente si suoneranno tutti i bassi senza numeri con i semplici accordi consonanti: dalla esecuzione della qual regola il maestro si accorgerà se il suo allievo abbia abbastanza bene e giustamente afferrati i principii a tale oggetto stabiliti; in secondo luogo si introdurranno tutte le dissonanze, di cui ciascun basso è suscettibile: e in ciò dovrassi adoperare giusta le norme relative alle dissonanze medesime; in terzo ed ultimo luogo si formerà la propriamente detta imitazione.<sup>125</sup>

Analogamente a queste indicazioni, Basili intende indicare ai lettori della *Musica universale* i diversi gradi che il percorso di apprendimento da essa richiesto prevede: in primo luogo la semplice realizzazione accordale, partendo dal riconoscimento delle triadi in stato fondamentale e delle cadenze perfette; poi l'aggiunta dei rivolti e di alcuni accordi dissonanti; infine i ritardi, le diminuzioni e le eventuali imitazioni suggerite dalla notazione cifrata o implicite nella linea del basso.

Con queste poche parole viene tratteggiato il quadro di un *iter* didattico che il maestro lauretano consegna al lettore utilizzando come monito la celebre citazione virgiliana «*hic labor hoc opus*».<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> F. FENAROLI, *Partimenti, o sia Basso numerato*, Paris, Carli, 1814, p. 98.

<sup>125</sup> F. FENAROLI, *Metodo nuovamente riformato de' partimenti arricchito di schiarimenti e di una completa imitazione dal maestro Emanuele Guarnaccia*, Ricordi, Milano, s.d. [ca. 1825], p. 3

<sup>126</sup> Il passo è tratto da un emistichio virgiliano (*Eneide*, VI, 129): «Facilis descensus Averno: noctes atque dies patet atri ianua Ditis; sed revocare gradum superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est». Con queste parole Enea, in procinto di attraversare la soglia degli inferi, viene avvertito dalla Sibilla che il difficile non è entrarvi ma uscirne. Assunto con valore proverbiale potrebbe essere tradotto con «qui l'opera, qui la fatica», ad indicare che nessuna grande impresa si realizza senza impegno e dedizione. Con questo significato la medesima locuzione è stata utilizzata anche come motto dell'Accademia olimpica di Vicenza a partire dal 1555.

## AVVERTIMENTO

*Avvertasi che le tre penultime note di ogni Scala, che sono la Prima, la Quarta, la Quinta del Modo formano il Basso fondamentale di ogni Scala, e di tutta l'Armonia, che ogn' uno sà, che si divide in Semplice, o Derivata, o Figurata. Hic labor hoc Opus.*

*Musica universale, Avvertimento.*

### 4.4 Al lettore

Oltre ai testi presenti nell'edizione a stampa, il manoscritto Landsberg 27 contiene anche altri materiali di carattere introduttivo. Non è dato sapere il motivo esatto per cui non sono stati inseriti nella pubblicazione, anche se è possibile ipotizzare che alla base vi siano ragioni di ordine economico o, come si dirà, di opportunità.

Il primo di questi, costruito come una ampia *excusatio*, è rivolto ai lettori dell'opera:

#### AL LETTORE

Per istigazione di amici comparisce al publico questa opera; e sapendo io benissimo che nelle cose proprie niuno è giudice competente, a te o cortese Lettore ne lascio il giudizio. T'appagherai se non altro dell'intenzione che ho avuto di scriverti, e giovarvi con le mie fatiche, almeno per additare il sentiero ad altri (meglio forniti che non son io d'ingegno, dottrina, pratica musicale, e di perfetta salute) che potranno perfezionare quello, che io in questa opera ti presento. Perdonami se ho mancato in qualche punto, o esercizio musicale, mentre siccome son stato sempre ansioso di esser da altri istruito, così penso che questa opra possa istruire chiunque avrà la sofferenza di trascorrerla, studiarla, meditarla, poi perdonarmi l'ardito zelo.<sup>127</sup>

Basili riprende qui alcuni luoghi tipici del suo personale stile retorico, quali ad esempio le figure di diminuzione e modestia, che, come già accennato, si ritrovano anche in molte lettere del carteggio con padre Martini. Ad esempio, in occasione dell'invio di una copia della *Musica universale* il maestro lauretano scrive al Francescano:

La prego di nuovo accettarla e di riguardarla con buon occhio; che se poi conosce in essa la mia temerità di comparire al publico, pensi pure che io mi sono fissato (in qualunque maniera sia giudicata) al detto profetico di David (*spiritus contribulatus, cor contritus, et*

<sup>127</sup> D-B, Mus. ms. Landsberg 27, c. II. Su questa carta compare anche il timbro «BIBLIOTHECA LANDSBERGIANA».

*humiliatum non despicias*).<sup>128</sup>

Riferendosi poi all'esito commerciale della vendita dell'opera il maestro lauretano scrive a Giuseppe Marchiani: «Io già mi son dato pace; comunque vada la cosa, sto alle disposizioni dell'Altissimo, a cui ho dedicato le mie fatiche con intenzione di giovare al prossimo, se la studierà».<sup>129</sup> L'opera è indirizzata a coloro che, mossi dall'intenzione di perfezionarsi, avranno la «sofferenza di trascorrerla, studiarla, meditarla». Nella progressione di queste tre azioni è possibile ravvisare un ulteriore accenno ai diversi livelli di approfondimento ai quali il percorso didattico della *Musica universale* si presta, in vista dell'acquisizione di una solida competenza musicale.

#### 4.5 Apparato iconografico

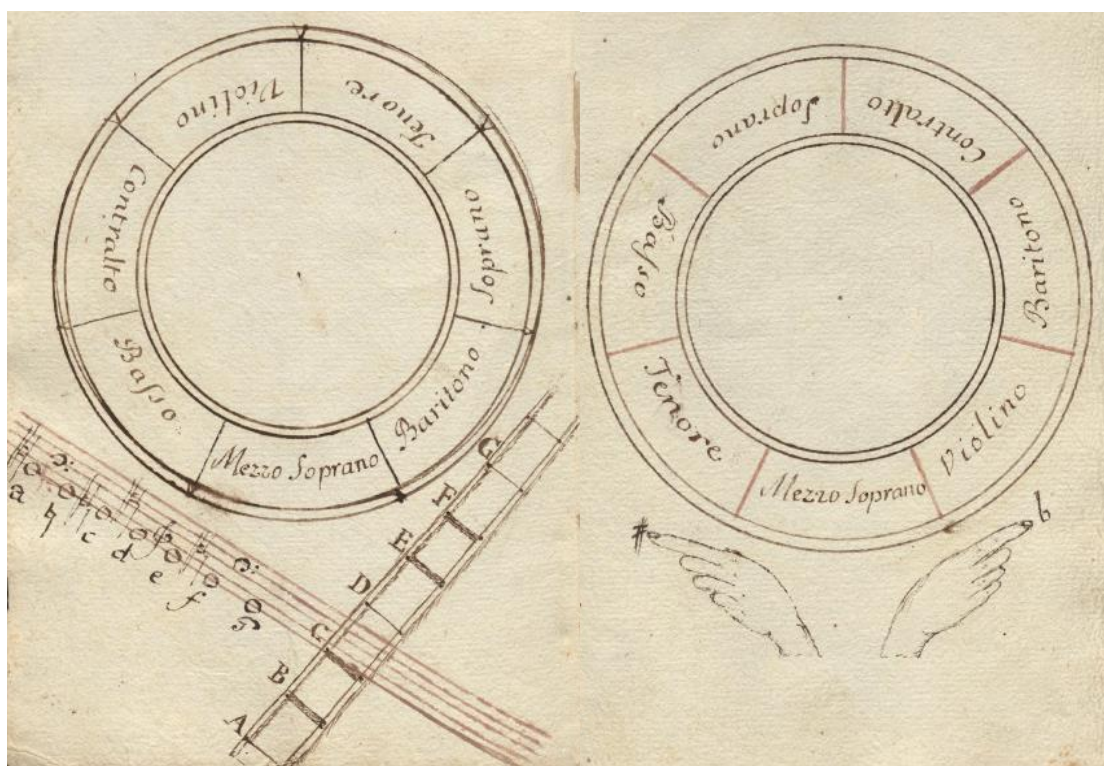
Nel manoscritto Landsberg 27 si ritrovano anche due figure circolari già utilizzate precedentemente da Basili come strumenti didattici.<sup>130</sup> Si tratta in entrambi i casi di diagrammi mnemonici il cui scopo è facilitare l'apprendimento della pratica del trasporto. Il primo presenta un anello suddiviso in sette settori, dentro ad ognuno dei quali è indicato il nome di una chiave musicale. Sotto l'anello si intrecciano un pentagramma musicale, sul quale, accanto a sette semibreve notate sul primo rigo, sono indicate le sette chiavi musicali, che individuano così la successione per gradi delle sette note (a, b, c, d, e, f, g), e una scala con le sette lettere della solmisazione (A, B, C, D, E, F, G) poste in corrispondenza di ciascuno dei pioli. Nella seconda figura viene ripetuto un analogo anello con i nomi delle sette chiavi, ma sotto di esso sono rappresentate due mani con l'indice sormontato da una alterazione, quello con il b puntato verso destra e quello con il # verso sinistra. L'insieme dei due diagrammi costituisce un vademecum per trasportare i brani da una tonalità all'altra. Il loro funzionamento, in breve, può essere illustrato nel modo seguente: se si intende trasportare un brano scritto in una determinata chiave occorre immaginarlo scritto in un'altra chiave distante da quella originaria tante posizioni quanti sono i toni di distanza prescelti mediante la prima figura; successivamente è necessario modificare mentalmente l'armatura in chiave in base alla seconda.

---

<sup>128</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 3 giugno 1776, I-Bc, I.017.177, SCHN 0537. La citazione biblica è tratta dal salmo LI, v. 19.

<sup>129</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. Marchiani del 17 giugno 1776, I-Bc, I.017.178, SCHN 0538. La dedica «all'Altissimo» non compare nell'edizione a stampa e nemmeno nel manoscritto L 27. Forse Basili si riferisce ad una dedica scritta di suo pugno in alcune delle copie, traccia della quale si trova probabilmente in una delle copie manoscritte della *Musica universale* conservate a Lisbona (P-Ln, C.N. 317).

<sup>130</sup> Cfr. D-B, Mus. ms. Landsberg 27, cc. III<sup>r</sup>-IV<sup>r</sup>.



Manoscritto Landsberg 27, diagrammi circolari, cc. IIIv-IVr.

Prima della *Prefazione*, nel manoscritto Landsberg 27 è inserita anche una stampa che ritrae sant'Antonio da Padova,<sup>131</sup> che Basili ha inserito a c. v, all'interno di un *passepartout* realizzato incollando due fogli. Il legame del maestro lauretano con il Santo di Padova è da lui stesso esplicitato nella lettera diretta all'Accademia Filarmonica di Bologna del 23 gennaio 1773, inviata in occasione della propria aggregazione. Ringraziando i filarmonici per l'onore ricevuto, il maestro lauretano scrive: «Genuflesso adoro il mio gran protettore s. Antonio da Padova, e maggiormente esulto, che le signorie loro illustrissimeme ancora ne vivano divoti, e sotto il di lui gran patrocinio affidati, son certo che si renderanno sempre ammirabili, ed eterne».<sup>132</sup> Quella di inserire immagini devozionali nei testi teorico-didattici e nella bella copia di alcune composizioni è una abitudine tipica di Basili già riscontrata in altri manoscritti.

#### 4.6 La *Prefazione*

Similmente a quanto osservato per l'avviso *Al lettore*, anche il testo della *Prefazione* della *Musica universale* risulta assente nell'edizione a stampa, e si conserva solamente all'interno del manoscritto Landsberg 27. All'origine di questa eliminazione sono ipotizzabili motivi di ordine economico, anche se, come si dirà, non è inverosimile ritenere che vi siano anche

<sup>131</sup> Non è stato possibile rintracciare la fonte di questa immagine sacra. Potrebbe trattarsi di un santino devozionale oppure di un estratto da un testo dedicato al Santo.

<sup>132</sup> Originale in I-Baf, Registro dei verbali, II/3. Altra copia in I-Bc, I.017.160, SCHN 0518. È opportuno sottolineare che sant'Antonio da Padova era anche il patrono dell'Accademia Filarmonica di Bologna.



ragioni d'opportunità. In ogni caso, per quanto Basili abbia cercato di sopperire alla mancanza di una vera introduzione affidando al laconico *Avvertimento* il compito di introdurre il lettore nell'opera, il contenuto della *Prefazione* risulta imprescindibile per una piena comprensione della *Musica universale*. Per questo motivo verrà di seguito riportato integralmente e commentato.

### *Prefazione*

Che informe sia stato il principio di ogni scienza, e di ogn'arte chi può negarlo? L'istinto e la natura ha recate al mondo tutte le scienze e le arti, perciò dicesi che esse son nate da sé, l'osservazione dell'uomo ha prodotto le regole.

Questi 24 esercizi adunque sono dettati dall'istinto, e dalla natura, l'osservazioni poi hanno stabilito le regole con le quali sono composti.

La natura doppo le Scale 24 che formano i modi, e perciò la melodia; e le melodie diverse unite insieme ha dettato l'armonia.

Quest'armonia per istinto, natura, e pratica mi persuade l'osservazione esser di tre sorte, cioè

semplice, derivata, e figurata.

La semplice è composta di 3 | 5 | 8. Questa è di due sorte (ognuno lo sa) di 3<sup>a</sup> maggiore o di 3<sup>a</sup> minore.

La derivata di 3 | 6, oppure di 4 e 6 che bisogna mentalmente saperla ridurre alla semplice.

La figurata poi rinchiude in sé tutte le frasi armoniche, come sono le licenze, il trattato delle dissonanze, e preparate, legate, e risolte; le note passaggiate; i sminuimenti; le appoggiature; gli arpeggi; i trilli; i mordenti; i scivoli; i gruppi; le tre terze minori l'una sopra l'altra, le dissonanze di posta senza alcuna preparazione, le note d'anticipazione; di posposizione; ed altre figure sparse in quest'opera, come in tutte l'opere teatrali che esprimere devono i diversi affetti, e movimenti dell'animo, dettate sì dall'osservazione, come dall'istinto e dalla natura.

Dalle dette scale formanti la melodia si devono osservare, ed estrarre tre note che formano il basso fondamentale di tutte le cantilene possibili, come si vedono in quest'opera.

Queste tre note del basso fondamentale sono la prima, la quarta, e la quinta di ogni Modo, come potrà osservarsi in tutte le composizioni del mondo; a ciò aggiungansi le note di semplice armonia, che stanno da sé, le quali non pregiudicano alla modulazione, ma sono come passeggiere formanti una mera armonia.

Qui non discorro dei diversi artifizi musicali, perché in pratica stanno registrati, ed eseguiti in quest'opera, come ognuno potrà osservare, cioè fughe; canoni; contrappunti doppi; soggetti; contrasoggetti; capricci; pensieri; modulazioni di ogni genere *etc. etc.*<sup>133</sup>

Fin dalle prime righe di questa *Prefazione* emerge chiaramente lo stretto legame con le teorie di Eximeno e insieme il significativo mutamento di prospettiva rispetto alle formulazioni contenute in manoscritti teorico-didattici di poco precedenti alla *Musica universale*. A questo proposito è utile presentare sinotticamente le tre definizioni di musica riportata nei

---

<sup>133</sup> D-B, Mus. ms. Landsberg 27, cc. VI<sup>r</sup>-VII<sup>r</sup>.

manoscritti I-Rn, Ges. 128 e D-B, Mus. mss. autogr. theor. Basili, A. 2 e nel testo appena citato.

I-Rn, Ges. 128 (1768)	D-B, Mus. mss. autogr. theor. Basili, A. 2 (1766-1774)	D-B, Mus. ms. Landsberg 27 (1774-1776)
La musica è un'arte di ben modulare, consistendo in voci, suoni (che sono l'oggetto <u>materiale</u> di questa scienza) e numeri che sono l'oggetto <u>formale</u> di essa. <sup>134</sup>	Che la musica sia scienza (cioè una chiara e certa cognizione di cose fondate su principii evidenti, e sulla dimostrazione) è già certissimo e ben provato. <sup>135</sup>	Che informe sia stato il principio di ogni scienza, e di ogn'arte chi può negarlo? L'istinto e la natura ha recate al mondo tutte le scienze e le arti, perciò dicesi che esse son nate da sé, l'osservazione dell'uomo ha prodotto le regole. <sup>136</sup>

Mentre il quadro di riferimento epistemologico delle prime due definizioni è la prospettiva razionalistica, assunta sia nella declinazione della tarda scolastica (cfr. la distinzione gnoseologica tra materia e forma) sia nella versione cartesiana (cfr. l'enfasi sul momento logico-dimostrativo come fondamento della conoscenza chiara e distinta), quella riportata nel manoscritto Landsberg 27 è di segno decisamente opposto. Riprendendo la prospettiva di Eximeno sull'origine del linguaggio e della musica dall'istinto comunicativo innato nell'uomo,<sup>137</sup> Basili fa proprio il rifiuto del primato dell'elemento razionale nella determinazione dei principii che regolano la composizione musicale, rivendicando la priorità della sfera naturale innata su quella della riflessione razionale.<sup>138</sup> Karl Gustav Fellerer ha giustamente notato in proposito che «für seine Einstellung zur Musik ist die

<sup>134</sup> I-Rn, Ges. 128, c. 2r.

<sup>135</sup> D-B, Mus. mss. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 19r.

<sup>136</sup> D-B, Mus. ms. Landsberg 27, c. VIr.

<sup>137</sup> Questo aspetto del pensiero di Eximeno mostra non solo evidenti affinità con l'ipotesi sulla nascita del linguaggio formulata da Rousseau, ma anche con la teoria della conoscenza sviluppata da Giambattista Vico nella *Scienza nuova*, secondo la quale l'origine del sapere deve essere ricercata nella «povertà di lingua» e «nella necessità di spiegarsi», cfr. G. B. VICO, *Principii di scienza nuova*, t. I, Napoli, Muziana, 1744 (3<sup>a</sup> ed.), p. 186 [recte 190]. Si confronti quanto scrive Eximeno in relazione all'istinto (in particolare cfr. A. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., Libro II, cap. II) con le tre fasi che scandiscono il percorso gnoseologico vichiano, secondo il quale «gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura» (cfr. VICO, *Principii di Scienza nuova* cit., p. 94). A differenza di quanto sostenuto da Alberto Hernández Mateos (cfr. A. H. MATEOS, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, tesi dottorale, Università di Salamanca, 2012, p. 438, nota 1438) non è azzardato affermare che il pensiero di Vico abbia potuto influenzare la riflessione di Eximeno. Improbabile, ma non da escludere *a priori*, una qualche forma di conoscenza della *Scienza nuova* da parte di Basili stesso. Si osservi a questo proposito l'analogo impiego dell'aggettivo «informe» nella *Prefazione* del manoscritto Landsberg 27 con l'uso fattone da Vico, nella descrizione dell'allegoria raffigurata nella *Dipintura* che si trova all'inizio dell'opera, per significare lo stato primordiale della conoscenza: «Le tenebre nel fondo della dipintura sono la materia di questa scienza incerta, informe, oscura ...» (cfr. VICO, *Principii di Scienza nuova* cit., p. 35).

<sup>138</sup> In questo cambio di prospettiva, che riflette in parte la *querelle* tra Rameau e Rousseau, è la stessa concezione di «natura» ad essere modificata: questa non è più vista come l'insieme delle leggi fisiche sulle quali si fonda la scienza armonica, ma come la dimensione istintuale e affettiva che sta all'origine del linguaggio.

Vorrede zu seiner Musica universale interessant; wo er in Überwindung der rationalistischen Ideen seiner Zeit im Sinne Rousseaus Instinkt, Natur und Praxis als die Voraussetzungen zur musikalischen Komposition bezeichnet».<sup>139</sup>

Questa è la cornice teorica nella quale il maestro lauretano colloca gli *Esercizi* che compongono la *Musica universale* e che serve da sfondo per comprenderne la metodologia didattica. Alla base del sistema è posta la scala, intesa come unità melodica fondamentale.<sup>140</sup> L'interessante affermazione del primato della melodia sull'armonia («le melodie diverse unite insieme ha dettato l'armonia») mostra non solo il legame con Eximeno ma anche l'affinità con la riflessione sviluppata da Rousseau nell'*Essai sur l'origine des langues*.<sup>141</sup> La stessa idea di presentare la *Musica universale* come frutto dell'accordo tra la dimensione istintuale e quella razionale è analoga al recupero di quella dimensione mitica del linguaggio originario, nel quale ragione e sentimento appaiono ancora indivisi, prima della loro separazione ad opera del processo di civilizzazione. Già queste poche righe della *Prefazione* permettono di ricostruire un quadro dell'orizzonte culturale nel quale si muove il maestro lauretano e di come Basili fosse non solo informato ma aperto alle nuove istanze emergenti nell'ambito dell'estetica musicale illuministica.

Nonostante la priorità assegnata alla melodia, è sull'armonia che si concentra il seguito del testo. Basili espone nel dettaglio la propria teoria tripartita delle specie armoniche o accompagnamenti che, come si è visto, si ritrova anche nei manoscritti I-Rn, Ges. 128 e D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, nonché sinteticamente adombrata nell'*Avvertimento*. Sul significato di questa distinzione si è già detto precedentemente. È però utile presentare sinotticamente le tre formulazioni per evidenziarne alcune analogie e differenze.

I-Rn, Ges. 128 (1768)	D-B, Mus. mss. autogr. theor. Basili, A. 2 (1766-1774)	D-B, Mus. ms. Landsberg 27 (1774-1776)
	Gl'accompagnamenti sono un'unione di diverse consonanze, e dissonanze tanto per suonare quanto per fare il contrappunto, e che formano l'armonia diversamente disposta. Questi sono di 3 <sup>a</sup> sorti: semplici figurati composti	Quest'armonia per istinto, natura, e pratica mi persuade l'osservazione esser di tre sorte, cioè  semplice, derivata, e figurata
La semplice armonia, la più perfetta consiste in 3 <sup>a</sup>	I <u>semplici</u> sono quelli che sopra qualunque nota grave	La semplice è composta di 3   5   8. Questa è di due

<sup>139</sup> K. G. FELLERER, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg, Benno Filser Verlag, 1929, p. 278.

<sup>140</sup> Cfr. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., p. 172: «La scala è bensì la modulazione più semplice e facile, perciocché colle più soavi inflessioni della voce vi si modulano tutte le corde del modo».

<sup>141</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, pubblicato postumo nel tomo III delle *Œuvres posthumes de J.-J. Rousseau*, Genève, s.e., 1781, pp. 211-327. Cfr. E. FUBINI, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 7-19 (*Introduzione*).

<p>maggiore   5<sup>a</sup>   8<sup>a</sup> e si definisce unità fisic'armonica di voci, o suoni contenuti nella sestupla; come la meno perfetta consiste in 3<sup>a</sup> maggiore, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e si definisce unità fisico aritmetica di voci, o suoni contenuti nella sestupla.</p>	<p>costano solamente di 3<sup>a</sup>   5<sup>a</sup>   8<sup>a</sup>.</p>	<p>sorte (ognuno lo sa) di 3<sup>a</sup> maggiore o di 3<sup>a</sup> minore.</p>
<p>L'armonia derivata consiste in 3<sup>a</sup>   6<sup>a</sup> ed ogn'altro accompagnamento che non sia 3<sup>a</sup>   5<sup>a</sup>   8<sup>a</sup>.</p>	<p>I <u>figurati</u> sono quelli che formano le perifrasi armoniche. Queste sono di diverse sorti, cioè:</p> <p>1° figurati di rovesciamento, quando la parte grave ha 3<sup>a</sup>   6<sup>a</sup>   8<sup>a</sup> oppure ha 4<sup>a</sup>   6<sup>a</sup>   8<sup>a</sup> oppure ha 3<sup>a</sup>   5<sup>a</sup>   6<sup>a</sup>.</p> <p>2° figure di scivoli, o passaggi, quando caminando il basso <i>verbigratia</i> di crome, le parti superiori accompagnano delle dovute consonanze la prima croma, e l'altre caminano senza rinnovare armonia, o siano consonanze o dissonanze, considerandosi come note passeggiere; e qui cade anche quel passo che l'antichi hanno chiamato nota nera, cioè quando delle due crome del basso s'accompagna la seconda invece della prima, cioè alla prima delle due si dà l'accompagnamento che compete alla seconda. Quel che si dice delle crome si dice d'ogn'altra nota di diverso o minor valore.</p>	<p>La derivata di 3   6, oppure di 4 e 6 che bisogna mentalmente saperla ridurre alla semplice.</p>
<p>L'armonia figurata forma tutte le frasi armoniche allorché è mista di consonanze, e dissonanze, e di diversi principii, e accordi uniti insieme.<sup>142</sup></p>	<p>Per il termine di suoni <u>composti</u>, intendevi lo stesso che <u>derivati</u> ma divisi in tre spezie.</p> <p>Avvertasi che quanto siegue è esposto con somma brevità, e che per dilucidare il tutto vi</p>	<p>La figurata poi rinchiude in sé tutte le frasi armoniche, come sono le licenze, il trattato delle dissonanze, e preparate, legate, e risolte; le note passaggiate; i sminuimenti; le</p>

<sup>142</sup> I-Rn, Ges. 128, c. 2r.

	<p>bisognerebbe un lungo trattato, a cui può supplire al viva voce di un maestro assai esperto.</p> <p>I composti o derivati sono quelli che formano tutte le <u>frasi</u> armoniche, e fanno il trattato di tutte le <u>dissonanze</u>, <u>licenze</u>, <u>passi detti di buon gusto</u>, ed ogn'altra novità introdotta, che ormai nella pratica, abbastanza, credo io, invale. Le divideremo adunque in</p> <p>composti assoluti composti figurati composti di diverse basi</p> <p>I composti <u>assoluti</u> sono l'accompagnamenti di 3<sup>a</sup> maggiore   5<sup>a</sup>   7<sup>a</sup> minore   8<sup>a</sup> come succede alla quinta del Modo e per rovesciamento alla seconda del modo quando ha 3<sup>a</sup> minore   4<sup>a</sup> minore   6<sup>a</sup> maggiore   8<sup>a</sup> ed alla terza del modo che ha 3<sup>a</sup>   6<sup>a</sup>   8<sup>a</sup>.<sup>143</sup></p> <p>Così ancora la sesta del modo che ha 3<sup>a</sup>   6<sup>a</sup>   8<sup>a</sup>.</p> <p>I composti <u>figurati</u> sono tutti gli accompagnamenti con ligature di dissonanze come la 2<sup>a</sup> con 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> ed alle volte 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>.</p> <p>La 4<sup>a</sup> con 5<sup>a</sup> oppure 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> La 7<sup>a</sup> con 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> e alle volte con 6<sup>a</sup> La 9<sup>a</sup> con 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> La 4<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup> con 5<sup>a</sup>.</p> <p>I composti di diverse basi sono <i>exempli gratia</i></p> <p>La quarta del modo quando ascende si può accompagnare con 3<sup>a</sup>   5<sup>a</sup>   7<sup>a</sup> ed anche 9<sup>a</sup> o con 3<sup>a</sup>   5<sup>a</sup>   6<sup>a</sup></p> <p>La detta quarta del Modo quando discende a cui si può</p>	<p>appoggiate; gli arpeggi; i trilli; i mordenti; i scivoli; i gruppi; le tre terze minori l'una sopra l'altra, le dissonanze di posta senza alcuna preparazione, le note d'anticipazione; di posposizione; ed altre figure sparse in quest'opera, come in tutte l'opere teatrali che esprimere devono i diversi affetti, e movimenti dell'animo, dettate sì dall'osservazione, come dall'istinto e dalla natura.</p>
--	--	---

<sup>143</sup> In questo passo, nel quale non è del tutto chiara l'intenzione classificatoria che guida l'autore, è presente una cassatura al di sotto della quale rimane leggibile la correzione effettuata: al posto di «6<sup>a</sup>» Basili aveva scritto «5<sup>a</sup> falsa».

	<p>dare 2<sup>a</sup>   4<sup>a</sup> maggiore   6<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup> minore   4<sup>a</sup> maggiore   6<sup>a</sup>.</p> <p>A cui assomiglia anche la settima del modo quando si dà 3<sup>a</sup>   5<sup>a</sup> falsa   7<sup>a</sup> falsa.</p> <p>La quinta del modo con 3<sup>a</sup> maggiore e 6<sup>a</sup> minore.</p> <p>Anche la seconda del modo quando per espressione si fa minore, cui si dà 3<sup>a</sup> maggiore   #6<sup>a</sup> cresciuta, o alterata e di più può darsi 3<sup>a</sup> maggiore   4<sup>a</sup> maggiore   #6<sup>a</sup> alterata o pure 3<sup>a</sup> maggiore   5<sup>a</sup>   #6<sup>a</sup> alterata.</p> <p>Qui si riducono tutti i mordenti, le falze 1, 2, 4, 5, 7#, i gruppi, gli accenti, l'appoggiature di sopra e di sotto, le note passate, i scivoli, i ritardi, le anticipazioni, le quali cose tutte sono come i sali, e condimenti delle vivande per imbandire una buona tavola per il gusto del palato; così per il piacer del nostro udito usassi le sopradette novità di consonanze, e dissonanze praticate da esperti compositori.<sup>144</sup></p>	
--	---	--

La differenza più evidente tra i tre testi è la terminologia utilizzata per le tre specie armoniche. Mentre nei manoscritti Ges. 128 e Landsberg 27 Basili distingue l'armonia in «semplice», «derivata» e «figurata», nel Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2 viene suddivisa in «semplice», «figurata» e «composta» o «derivata». Si tratta però solamente di un'inversione terminologica tra la seconda e la terza specie, che non modifica concettualmente la tripartizione. È anzi evidente la stretta somiglianza tra quest'ultima formulazione e quella del Landsberg 27, corrispondente allo stadio finale della riflessione del maestro lauretano sulle diverse tipologie armoniche, alle quali si connettono, come già detto, anche i diversi livelli di complessità nella possibile realizzazione di un partimento. Le prime due specie coincidono rispettivamente con lo stato fondamentale e il rivolto della triade perfetta, mentre sotto la categoria di armonia figurata vengono compresi tutti i procedimenti armonici e melodici non riconducibili alla semplice struttura triadica. Molto interessante è l'elenco degli abbellimenti, che Basili evidentemente prevedeva nell'esecuzione ma che

<sup>144</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 30r-31v.

sono sostanzialmente assenti nella notazione, come comunemente avveniva nelle partiture italiane.<sup>145</sup>

La sottolineatura dell'appartenenza stilistica del linguaggio musicale utilizzato nella *Musica universale* al genere teatrale è ancora una volta un aspetto che lega il metodo didattico seguito da Basili alle teorie di Eximeno, secondo il quale il teatro rappresenta il luogo nel quale si assiste al reale sviluppo della musica in quanto mezzo espressivo.<sup>146</sup> Il maestro lauretano intendeva presentare agli aspiranti musicisti un'opera in linea con i canoni estetici dello stile galante, distanziandosi dalla prospettiva che poneva a fondamento della competenza musicale lo studio del contrappunto osservato, affermando di fatto l'autosussistenza di un *iter* di apprendimento basato sulla pratica del basso continuo nelle sue forme più complesse e avanzate. Come si è detto, non è azzardato ipotizzare che Basili abbia dato alla stampe la *Musica universale* anche con l'intento di pubblicare un manuale che rappresentasse una alternativa, o almeno una controparte, rispetto ai due tomi dell'*Esemplare martiniano*.

## 5. La scala nella *Musica universale* e la “regola dell’ottava”

Ogni esercizio della *Musica universale* si apre con una applicazione pratica della “regola dell’ottava” che si presenta invariabilmente nella stessa identica struttura trasposta nelle ventiquattro tonalità: una semplice linea di basso della lunghezza dieci battute,<sup>147</sup> in tempo tagliato  $\phi$ , nel quale la scala viene esposta prima in forma ascendente e poi discendente per concludersi infine con una cadenza autentica perfetta. *In nuce*, questo primo elemento riassume in sé gli elementi fondamentali della didattica del basso continuo: le cadenze e la “regola dell’ottava”, aspetti che rientrano in quelli che Sanguinetti definisce come gli «assiomi di base» della didattica del partimento.<sup>148</sup>



*Musica universale, Esercizio 1° in Alamire per terza minore, Scala.*

<sup>145</sup> Sia nel manoscritto sia nell'edizione a stampa della *Musica universale*, come solitamente avveniva nella partiture per tastiera nel secolo XVIII, figurano pochissimi abbellimenti espliciti: il trillo, indicato in più occasioni, l'appoggiatura e il gruppetto, quest'ultimo notato per esteso, il mordente e l'arpeggio, entrambi con un'unica occorrenza.

<sup>146</sup> Cfr. EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., p. 332: «La musica dunque non fece il suo progresso col canto degl'Inni; dov'ella giunse al termine della sua perfezione fu nel teatro».

<sup>147</sup> Fanno eccezione le scale dei primi due esercizi della serie maggiore, nelle quali le ultime tre note hanno tutte la durata di semibreve, per complessive undici battute invece delle dieci solite.

<sup>148</sup> Cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., p. 100. Sanguinetti individua nei manoscritti teorico-didattici riguardanti la didattica del partimento cinque distinte categorie di regole: «Class I: Basic axioms; Class II: Rule of the Octave; Class III: Suspensions; Class IV: Bass motions; Class V: Scale mutations». Nella struttura degli esercizi della *Musica universale* le scale iniziali corrispondono idealmente alle prime due classi.

La numerica è esplicitata unicamente per le ultime tre note,<sup>149</sup> mentre il resto della scala ne è completamente privo. Il modello cadenzale esemplificato da Basili utilizza come moto del basso la successione I-IV-V-(I), i gradi indicati nell'*Avvertimento* iniziale come «le tre penultime note di ogni scala». Si tratta della progressione tipica della cadenza autentica, che il maestro lauretano armonizza utilizzando IV<sup>6/5</sup> come preparazione all'accordo di tonica in secondo rivolto che risolve sul V<sup>5/3</sup>.<sup>150</sup> La “regola dell’ottava” propriamente detta, ossia la definizione degli accordi da realizzare su ciascun grado, è invece data implicitamente per conosciuta.

La piena padronanza dell’armonizzazione della scala era considerata il fondamento dell’apprendimento del basso continuo e del partimento. Nella prima edizione delle *Regole musicali per i principianti di cembalo*, pubblicata un anno prima della *Musica universale*, Fenaroli conclude la sezione intitolata *Delle scale* con questo avvertimento: «Coloro, che desiderano imparar a ben presto suonare coi numeri, devono studiare con fervore le scale in tutt’i tuoni, ed in tutte e tre le posizioni».<sup>151</sup> Nella “regola dell’ottava” era contenuta infatti non solo una semplice serie di indicazioni relative a particolari movimenti del basso ma un compendio dei principi armonici fondamentali che regolavano i rapporti fra i diversi gradi della scala.<sup>152</sup> Come osserva Christensen, l’idea che stava alla base della “regola dell’ottava”

is that each scale degree can be associated with a unique harmony, one which reciprocally defines that scale degree. Only the tonic and dominant support “perfect chords” (i.e. “root-position” triads), while all the other scale degrees support some variety of sixth chord. By knowing which particular sixth chord belongs to which scale degree, one can harmonize any diatonic scale progression. At the same time, by means of differing characteristic dissonances, one can orient a given chord within any key.<sup>153</sup>

Dal punto di vista didattico la “regola dell’ottava” aveva due principali funzioni: da un lato attraverso l’esercizio di essa in tutte le 24 tonalità maggiori e minori l’allievo aveva a disposizione uno strumento pratico che gli permetteva di armonizzare la maggior parte delle progressioni di grado presenti in un basso; dall’altro la sua pratica costante permetteva di acquisire un formulario armonico di riferimento da impiegare successivamente nella composizione e nell’improvvisazione. Sottolinea ancora Christensen:

the *regle de l’octave* played a surprisingly important role in the education and practice of eighteenth-century musicians. In elegant concision it made concrete otherwise abstract

<sup>149</sup> Unica eccezione è la scala dell’*Esercizio 3°* in Si minore, nella quale sono visibili due segni in forma di croce sulla 6<sup>a</sup> del tono ascendente e sulla 7<sup>a</sup> discendente, ad indicare probabilmente l’alterazione dell’accordo di terza e sesta.

<sup>150</sup> Nelle *Regole per sonare su la parte*, attribuite a Tommaso Bernardo Gaffi, si trova esplicitata la regola per accompagnare questa formula cadenzale impiegata nel modello di scala scelto da Basili: «Quando si sta vicino alla cadenza, la nota antecedente deve avere la 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> assieme, qual 5<sup>a</sup>, e 6<sup>a</sup> serve poi alla nota della cadenza per 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> maggiore». Cfr. I-Rli, Mus. M. 14bis/11, c. 5v.

<sup>151</sup> F. FENAROLI, *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Napoli, Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775, p. 13.

<sup>152</sup> Cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., p. 113: «The rule of octave is more than an ingenious tool for accompaniment of a scale; it is a powerful means of tonal coherence».

<sup>153</sup> T. CHRISTENSEN, *The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice*, «Acta Musicologica», LXIV, 1992, pp. 91-117: 91.



concepts of mode, key, and harmonic coherence. At the same time it showed how these concepts could be put into practical use by both the performer and composer.<sup>154</sup>

Nella *Musica universale* l'insegnamento fondato sui precetti del basso continuo e del partimento raccoglie in sé tutti gli aspetti della competenza del musicista settecentesco: prassi esecutiva, composizione e improvvisazione.

Una formulazione esplicita della “regola dell’ottava” da parte del maestro lauretano è rintracciabile in alcuni manoscritti teorico-didattici. La prima versione, riportata negli *Elementi musicali teorici e pratici* del 1768, è la più sintetica e in linea con la tradizione:

La 1<sup>a</sup> del modo vuol 3<sup>+</sup> | 5 | 8  
La 2<sup>a</sup> maggiore del modo vuol 3 minore | 6 maggiore | 8  
La 3<sup>a</sup> del modo vuol 3<sup>+</sup> | 6<sup>+</sup> | 8  
La 4<sup>a</sup> minore del modo vuol 3<sup>+</sup> | 5 | 8 come la 1<sup>a</sup>  
La 5<sup>a</sup> del modo vuol 3 maggiore | 5 | 8  
La 6<sup>a</sup> del modo vuol 3<sup>+</sup> | 6<sup>+</sup> | 8 come la 3<sup>a</sup> del modo  
La 7<sup>a</sup> maggiore del modo vuol 3 minore | 6 minore | 8.<sup>155</sup>

Si tratta di una semplice descrizione normativa, valevole sia per le tonalità maggiori che per quelle minori.<sup>156</sup> Anche nelle già citate *Regole musicali* di Fenaroli si trova un’analoga presentazione schematica della “regola dell’ottava”:

La prima del tono vuole 3, 5, ed 8  
La seconda vuole 3, e 6 maggiore  
La terza vuole 3, e 6  
La quarta vuole 3, e 5  
La quinta vuole 3 maggiore, e 5  
La sesta vuole 3, e 6  
La settima vuole 3, e 6.<sup>157</sup>

Di seguito a queste indicazioni Fenaroli pone alcune note integrative:

Si avverte però, che qualora la quarta del tono sale alla quinta, oltre della 3, e 5 può avere ancora la 6; e se la settima del tono sale all' ottava formando il semitono, oltre della 3, e 6, può avere ancora la 5 falza.<sup>158</sup>

Queste avvertenze hanno lo scopo di completare le precedenti fornendo elementi utili all’accompagnamento della scala che ascendente che discendente.

La seconda esposizione scritta della “regola dell’ottava”, contenuta nel manoscritto D-B, Mus. ms. autogr. theor, Basili, A. 2, è una ripresa della precedente, con note esplicative e integrative a fianco di ciascun grado della scala:

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>155</sup> I-Rn, Ges. 128, c. 2<sup>v</sup>.

<sup>156</sup> Il segno ‘+’ posto accanto alle cifre 3 e 6 indica che queste possono essere, a seconda dei casi, maggiori o minori.

<sup>157</sup> Cfr. FENAROLI, *Regole musicali per i principianti di cembalo* cit., p. 4.

<sup>158</sup> *Ibid.*

La 1 <sup>a</sup> del modo vuol 3 <sup>+</sup>   5   8	la 3 <sup>a+</sup> sarà maggiore o minore ad arbitrio del compositore il quale la deve determinare
La 2 <sup>a</sup> maggiore del modo vuol 3 minore   6 maggiore   8	può volere per acciaccatura ancora la 4 <sup>a</sup> minore e rifà 8   #6   b4   b3
La 3 <sup>a+</sup> del modo vuol 3 <sup>+</sup>   6 <sup>+</sup>   8	se il compositore ha determinato la 3 <sup>a</sup> del modo maggiore gl'accompagnamenti saranno minori, e così sia [?] sesta. Questa è la stessa armonia che la 1 <sup>a</sup> del modo.
La 4 <sup>a</sup> minore del modo vuol 3 <sup>+</sup>   5   8 come la 1 <sup>a</sup>	se questa va in su di grado può volere 5 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup> ; se scende 2 <sup>a</sup>   4 <sup>a</sup> maggiore e 6 <sup>a</sup> ; e nei modi di 3 <sup>a</sup> minore può volere 3 <sup>a</sup> minore   4 <sup>a</sup> maggiore e 6 <sup>a</sup> , questo è il complesso d'armonia di tre terze minori. Alle volte si dà l'accordo di 3 <sup>a+</sup>   5 <sup>a</sup> e 7 <sup>a</sup> maggiore o minore secondo il modo.
La 5 <sup>a</sup> del modo vuol 3 maggiore   5   8	questa è la nota con cui si fa la cadenza e si dà 6 <sup>a</sup>   4 <sup>a</sup> o pure 5 <sup>a</sup>   4 <sup>a</sup> e si risolve con 7 <sup>a</sup> minore   5 <sup>a</sup>   #3 <sup>a</sup> . Si dà un altro accordo come figura d'anticipazione, cioè 3 <sup>a</sup> maggiore   6 <sup>a</sup> maggiore ascendendo il basso di mezzo tuono. Succede ancora per figura d'appoggio l'accordo di 3 maggiore   5 <sup>a</sup>   7 <sup>a</sup> minore e 9 <sup>a</sup> maggiore.
La 6 <sup>a+</sup> del modo vuol 3 <sup>+</sup>   6 <sup>+</sup>   8 come la 3 <sup>a+</sup> del modo	Se la 6 <sup>a</sup> del modo nei modi di 3 <sup>a</sup> minore ascende alla 7 <sup>a</sup> maggiore del modo può essere di passaggio maggiore.
La 7 <sup>a</sup> maggiore del modo vuol 3 minore   6 minore   8	Se scende di grado (nei modi di 3 <sup>a</sup> minore) alla 6 <sup>a</sup> minore del modo può essere minore ancora essa; può volere nell'ascendere 3 <sup>a</sup> minore   5 <sup>a</sup> falsa   7 <sup>a</sup> falsa; et alle volte 5 <sup>a</sup>   6 <sup>a</sup> oppure 5 <sup>a</sup>   7 <sup>a</sup> maggiore. <sup>159</sup>

Come si può vedere da questa seconda formulazione, più dettagliata, Basili mostra di essere consapevole che la “regola dell’ottava” non è infallibile ma è suscettibile di eccezioni e varianti, da esporre però solo una volta che la struttura fondamentale dell’armonizzazione della scala sia stata interiorizzata con sicurezza dall’allievo. Inoltre le specifiche indicate da Basili permettono di armonizzare la progressione scalare sia in senso ascendente sia discendente, risolvendo in particolare il problema costituito dall’accordo sulla 4<sup>a</sup> del tono, che nell’ascendere di grado richiede l’accordo di 6<sup>a</sup>, solitamente con la 5<sup>a</sup> aggiunta, e nel discendere di grado viene realizzato con 6<sup>a</sup> | 4<sup>a</sup> | 2<sup>a</sup>. Il maestro lauretano indica sempre anche l’8<sup>a</sup> tra gli intervalli da utilizzare per la realizzazione dell’accompagnamento della scala. L’ordine delle cifre non corrisponde tuttavia alla condotta delle parti, ma ha un significato eminentemente armonico, ossia indica esclusivamente le componenti dell’accordo e non l’effettiva disposizione delle voci rispetto alla linea del basso.

<sup>159</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor, Basili, A. 2, cc. 23<sup>v</sup>-24<sup>r</sup>.

È interessante notare che, per quanto Basili dimostri di conoscere e applichi correttamente il concetto di rivolto della triade, assimili il secondo rivolto dell'accordo di 7<sup>a</sup> di dominante ad un accordo di 6<sup>a</sup> con la 4<sup>a</sup> aggiunta come “acciaccatura”, ossia come una nota di fatto estranea all'armonia.<sup>160</sup>

A partire dalle indicazioni fornite da Basili è possibile così fornire una ipotetica ricostruzione dell'armonizzazione delle scale che aprono gli esercizi della *Musica universale*:

*Esercizio 1°* in La minore, realizzazione della scala:



*Esercizio 1°* in La maggiore, realizzazione della scala:



## 6. I bassi didattici della *Musica universale*

Il termine ‘partimento’ è stato recentemente adottato nell’ambito delle indagini sulla storia della didattica musicale per indicare un particolare metodo di insegnamento, largamente diffuso nelle scuole di musica italiane tra la fine del secolo XVII e la prima metà del secolo XIX. Data la grande ricchezza semantica storicamente associata a questo termine, occorre specificare il senso con cui verrà utilizzato nelle pagine seguenti. A questo scopo ci si avvarrà della definizione data da Peter van Tour, secondo la quale il partimento è da comprendere innanzitutto come un sistema di notazione che si avvale solitamente di un solo rigo musicale, sul quale possono essere utilizzate differenti chiavi e il cui obiettivo, principalmente didattico, è indirizzato allo sviluppo delle competenze necessarie alla realizzazione del basso continuo, alla composizione e all’improvvisazione.<sup>161</sup>

Occorre inoltre sottolineare che Andrea Basili non impiega mai il termine ‘partimento’ per riferirsi al contenuto della *Musica universale*. Nel descrivere a padre Martini il contenuto dell’opera, il maestro lauretano indica i brani che seguono le scale di ciascun

<sup>160</sup> Basili impiega qui il termine ‘acciaccatura’ non nel senso corrente di ornamento melodico ma in senso analogo a quanto fa Gasparini nell’*Armonico pratico al cimbalo*. Cfr. TAGLIAVINI, *L’armonico pratico al cimbalo*. *Lettura critica* cit., pp. 133-155: 139-149.

<sup>161</sup> Cfr. P. VAN TOUR, *Counterpoint and Partimento* cit., p. 19.

esercizio semplicemente come «bassi».<sup>162</sup> Analogamente, Placido Mazzafera si serve dell'espressione «bassi d'accompagnamento».<sup>163</sup> Infine, Francesco Basili li definisce come «bassi d'accompagnamento».<sup>164</sup> Al di là delle differenze lessicali tra le tre differenti espressioni scelte per designare una medesima tipologia di brani, è evidente il loro comune riferimento alla teoria e alla pratica del basso continuo, delle quali la tradizione didattica del partimento è parte integrante.<sup>165</sup>

Se i «bassi» della *Musica universale* si collocano indubbiamente nella tradizione italiana del partimento, la concezione pedagogica che sta alla base di essi non può essere completamente assimilata né all'orientamento didattico predominante delle scuole napoletane e tantomeno a quello che caratterizza la scuola bolognese o altri indirizzi didattici italiani. I bassi d'accompagnamento devono necessariamente essere interpretati a partire dall'architettura dei singoli esercizi all'interno dei quali sono inseriti e non come materiali didattici autonomi. Da questo punto di vista occorre considerare anche la posizione complessiva della *Musica universale* nel contesto della storia della trasmissione della pratica del partimento. Se da un lato è vero che l'opera rappresenta la prima edizione a stampa italiana di partimenti, dall'altro è riduttivo annoverarla esclusivamente tra le fonti della tradizione del partimento. Se infatti da un punto di vista strutturale, come si è detto, la presenza dei partimenti è uno degli elementi più rilevanti della metodologia didattica che sottende il progetto della *Musica universale*, essa è tuttavia controbilanciata dagli altrettanto numerosi brani intavolati e dalla pedagogia *per exempla* ad essi associata.

A partire dall'analisi della notazione impiegata, i partimenti contenuti nella *Musica universale* possono essere distinti in tre categorie principali:

- a. partimenti nei quali viene indicata esclusivamente la parte del basso, scritta di norma utilizzando la chiave corrispondente o mediante l'impiego sporadico della chiave di Tenore per evitare l'inserimento di tagli addizionali sopra il rigo. Di fatto i brani appartenenti a questa prima categoria sono analoghi in tutto e per tutto ad una linea di basso continuo;
- b. partimenti nei quali vengono riportati passaggi melodici nelle voci superiori, utilizzando le chiavi di Soprano e di Violino, sia per suggerire all'esecutore la presenza di sezioni solistiche sia per indicare il profilo melodico da sovrapporre alla linea del basso ed eventuali imitazioni da sviluppare durante la realizzazione. Appartengono a questa categoria sia brani affini a parti di basso seguente sia a schemi di brani solistici per tastiera;

---

<sup>162</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536.

<sup>163</sup> Cfr. lettera di P. Mazzafera a G. B. Martini del 20 giugno 1773, I-Bc, I.014.165, SCHN 3142.

<sup>164</sup> BASILI, *Notizie varie* cit., c. 1v.

<sup>165</sup> Sul rapporto tra partimento e basso continuo, cfr. SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit. p. 10-14; T. DE GOEDE, recensione a G. SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, «Dutch Journal of Music Theory», XVIII, 2013, pp. 194-202.

c. fughe-partimento.<sup>166</sup>

Mentre la realizzazione dei partimenti della categoria a. richiede semplicemente il possesso di una buona pratica nell'accompagnamento del basso continuo, per quanto riguarda quelli della categoria b. e c. sono necessarie competenze di livello più avanzato per poter sviluppare in modo coerente le indicazioni armoniche e melodiche, nonché le tessiture contrappuntistiche indicate esplicitamente o suggerite dalla struttura del brano.

La seguente tabella mostra la distribuzione di queste tre tipologie di partimento.

<b>Esercizi (I<sup>a</sup> serie)</b>	<b>a.</b>	<b>b.</b>	<b>c.</b>
1°	x		
2°	x		
3°	x		
4°	x		
5°	x		
6°		x	
7°	x		
8°		x	
9°	x		
10°			x
11°	x		
12°	x		
<b>Esercizi (II<sup>a</sup> serie)</b>			
1°		x	
2°	x		
3°		x	
4°		x	
5°		x	
6°	x		
7°	x		
8°		x	
9°			x
10°	x		
11°			x
12°	x		
<b>Totale</b>	<b>14</b>	<b>7</b>	<b>3</b>

La prima categoria è chiaramente preponderante, anche se nella serie maggiore anche la seconda appare egualmente rappresentata. La maggior concentrazione di partimenti della categoria b. negli esercizi della serie maggiore trova ragione nella superiore complessità e difficoltà che caratterizza la seconda serie rispetto alla prima. Questo aspetto non muta tuttavia quanto detto precedentemente in relazione alla disposizione complessivamente non graduata degli esercizi.

<sup>166</sup> Vengono prese in considerazione qui esclusivamente le fughe-partimento collocate immediatamente dopo la scala di ciascun esercizio, anche se da un punto di vista formale possono essere ascritte al terzo momento didattico che costituisce la struttura dei singoli esercizi.

Le collocazione di alcune fughe in partimento tra i bassi rappresenta un caso particolare, e la loro analisi è rimandata alla sezione seguente. Infatti, negli esercizi della *Musica universale*, la fuga si trova solitamente collocata in terza posizione, immediatamente dopo il basso. Nelle tre occorrenze in cui questo assume la forma di una fuga in partimento, il brano che segue è sempre una fuga intavolata, lasciando invariata di fatto la nella struttura quadripartita degli esercizi.

Dal punto di vista formale nei partimenti appartenenti alle prime due categorie si evidenziano due tipologie:

1. partimenti scritti in forma continua (*durchkomponiert*), privi di sezioni e di riprese chiaramente delineate;
2. partimenti nei quali è possibile individuare sezioni differenti o riprese tematiche segnalate dalla riproposizione della medesima linea del basso;

Fatta eccezione per il basso dell'*Esercizio 1°* della serie minore, tutti i partimenti presentano un certo grado di strutturazione interna, che si realizza mediante semplici iterazioni di segmenti trasposti in diverse tonalità, attraverso chiare riprese tematiche, solitamente alla dominante, oppure con la riproposizione di un'intera sezione. Non è difficile scorgere nell'ossatura di alcuni partimenti i richiami alle forme del preludio modulare o a quelle del concerto, con la caratteristica alternanza tutti soli.

Molto spesso nei partimenti è possibile individuare chiaramente l'intento didattico dell'autore. Il partimento dell'*Esercizio 2°* della serie maggiore è interamente costruito sull'alternanza di due elementi: lo schema della Romanesca, e la sequenza 'ascende per quarta, discende per quinta' con la tipica concatenazione di ritardi di settima. Il già menzionato partimento *Esercizio 1°* della serie minore è dedicato allo studio della "regola dell'ottava", esposta al centro del brano (bb. 7-14):

*Esercizio 1°* in La minore: basso.





Infine non può non essere menzionato uno degli aspetti più interessanti della *Musica universale*: la compresenza nell'*Esercizio 5°* della serie minore, di un basso didattico e della sua realizzazione completa, inserita come brano conclusivo, intitolato *Il primo basso con le 4 parti*. Nel contesto della tradizione italiana del partimento si tratta di un caso pressoché unico, non solo per l'estrema rarità degli esemplari scritti di partimenti realizzati, ma anche perché programmaticamente inserito in un'opera a stampa. L'*Esercizio 5°* della serie minore rappresenta in questo senso il momento in cui viene esplicitata la doppia ispirazione metodologica della *Musica universale*: la didattica del partimento si fonde con quella *per exempla*. Basili intende offrire direttamente al lettore un possibile modello di realizzazione dei propri partimenti. È utile a questo proposito analizzare il processo di realizzazione del partimento in Do# minore, esplicitandone le varie fasi.

*Esercizio 5°* in Do # minore: basso.

Si tratta di un partimento con indicazioni numeriche quasi ad ogni nota, estremamente dettagliate e complete.<sup>167</sup> Oltre a movimenti del basso piuttosto comuni, sono presenti alcuni passaggi che richiedono l'accordo di settima diminuita e segmenti cromatici discendenti e ascendenti utilizzati per modulare nuovamente al tono principale. Il primo passo, non riportato, per la realizzazione del partimento è la realizzazione degli accordi cifrati. Un possibile esempio a parti late potrebbe essere il seguente:

*Esercizio 5°* in Do # minore: realizzazione del basso.

The musical score is presented in four systems, each with a measure number at the beginning of the first measure. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The bass line is heavily figured with numbers 1-7, indicating fingerings or positions. The treble line contains chords and some melodic fragments. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs.

<sup>167</sup> Le uniche note del basso prive di cifre sono, come di consueto, quelle che richiedono l'accordo in stato fondamentale e quelle ribattute, per le quali deve essere mantenuta l'accordo precedente.



Il momento successivo consiste nel conferire movimento alle parti, attraverso tecniche di diminuzione. Basili opera in maniera consistente sulla linea del basso e sulle altre parti, generando un ritmo continuo e fluente di semicrome. In alcuni casi l'autore stesso si concede alcune libertà nella realizzazione delle cifre, modificando di fatto gli accordi indicati dalla numerica. La tessitura, nonostante la dichiarazione contenuta nel titolo, oscilla tra le cinque e le due parti, anche se non sempre reali. Il maestro lauretano fa largo uso di raddoppi tra le voci, laddove, tratto caratteristico della scrittura cembalistica, intende produrre una sonorità più ricca. Le voci sono disposte tra le due mani sia a parti strette sia a parti late. In particolare sono da segnalare alcuni passaggi quasi solistici, nei quali alla mano destra è affidata una sola linea, accompagnata da accordi nella sinistra.

*Esercizio 5° in Do # minore, Il Basso con le 4 parti:*

5

7

9

11

13

15

Handwritten musical score for piano, measures 5 through 15. The notation includes treble and bass staves, key signatures (D major), and time signatures (3/4). The music features complex melodic lines with many slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the left hand.

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

## 7. Le fughe

Nella *Musica universale* si contano complessivamente ventisette fughe: undici notate in partimento e sedici in intavolatura cembalo-organistica. Si tratta del genere musicale più rappresentato, al quale è dedicato più di un terzo dell'intera opera. Nella struttura di ciascun esercizio la posizione centrale è sempre occupata da una fuga e, in tre esercizi, questa è presente in duplice veste, sia come partimento sia come brano intavolato. A partire da questa sola considerazione quantitativa è evidente l'importanza che questo genere musicale riveste nel percorso didattico delineato da Andrea Basili. Tale rilievo metodologico assegnato alla fuga possiede un duplice significato che trova riscontro nella trattatistica coeva, nella quale, lungi dall'essere considerata una semplice forma, essa era riguardata *sub specie* didattica come il vertice della competenza musicale, il banco di prova che più di qualsiasi altro era in grado di attestare l'abilità del compositore.<sup>168</sup>

Per comprendere quale complessità fosse associata a questo aspetto della formazione musicale, basti citare quanto scrive Giuseppe Paolucci all'inizio del tomo secondo dell'*Arte pratica di contrappunto*, introducendo problematicamente il tema di una trattazione sistematica della fuga:

Passando ad osservar le fughe moderne, (mentre per le fughe antiche può bastare il mottetto del palestrina di sopra veduto) entriamo in un mare quasi immenso; perché sono tali e tante le maniere di far le fughe; o riguardo al soggetto, o riguardo ai movimenti, o riguardo alla condotta, che dalle osservazioni fatte, ho veduto esser quasi impossibile poterle numerare, sicché chi volesse assegnare l'esempio di ciascheduna, non basterebbe un bel grosso volume.<sup>169</sup>

Le fughe della *Musica universale* non possono essere ridotte ad un puro esercizio accademico. Se la fuga infatti rappresenta il cuore della metodologia didattica del maestro lauretano, non ne è però l'obiettivo finale che, come di dirà, è costituito dalla padronanza delle forme libere, esemplificate nei brani posti al termine degli esercizi. Sotto questo profilo, Basili si discosta dalle considerazioni riguardanti la fuga espresse da Eximeno:

Quando due voci camminano l'una appresso l'altra con una medesima cantilena, la figura musicale, che ne risulta, si chiama *fuga*; il cui primario scopo è l'intreccio d'un soggetto con sé stesso. Gli antichi ebbero per questa figura così gran passione, che quasi divenne ella l'oggetto primario della musica. Anche al dì d'oggi le dispute sulla lana caprina de' contrappuntisti del Seicento s'aggirano su questa materia, e vanno per lo più a terminare nel sanguinoso duello di mandarsi l'un l'altro un soggetto di fuga. Io non pretendo deprimere il merito di questa figura; ma neppure voglio accordarle più di quel che merita... L'artifiziosa corrispondenza delle modulazioni, che compongono la fuga, è un ornamento bellissimo d'una composizione piena per altro di armonia e di buon gusto; ma l'intrecciare in fuga certe cantilene insipide ricavate dagli antifonari del Quattrocento, è una

<sup>168</sup> Come nota Sanguinetti, «fugues were generally recognized as the crowning glory of a serious musical education». Cfr. G. SANGUINETTI, *Partimento-Fugue: The Neapolitan Angle*, in *Partimento and Continuo Playing*, a cura di D. Moelants, Leuven, Leuven University Press, 2010, pp. 71-111; p. 72.

<sup>169</sup> G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto*, t. II, Venezia, Antonio de Castro, 1765, p. 6.

fatica gettata e ridicola.<sup>170</sup>

Nella riflessione musicale teorico-didattica italiana della seconda metà del secolo XVIII è possibile riscontrare un atteggiamento ambivalente nei confronti della fuga: per quanto dal punto di vista della produzione musicale alcuni la considerino poco più che un esercizio sterile, scolastico e fine a sé stesso, o al più un segno distintivo di erudizione incapace ormai però di qualsiasi valenza estetica autonoma, come nel caso appena citato di Eximeno, tuttavia la fuga viene considerata da molti trattatisti non solo come componente indispensabile dell'insegnamento musicale, ma come un momento imprescindibile dell'*iter* formativo del compositore. Un esempio di questo secondo atteggiamento si ritrova negli *Elementi teorico-pratici di musica* di Francesco Galeazzi:<sup>171</sup>

È la fuga il capo d'opera dell'arte, ed ella costituisce il perfetto compositore, non tanto per quello, che ella può valere in se stessa, quanto per la moltissima sua influenza, ed uso in tutte le composizioni musicali, si stromentali, che vocali, mentre dell'ultima evidenza, che qualunque pezzo di musica stromentale ben scritto non è che una fuga più o meno adorna; lo stesso dicasi della vocale, sì da chiesa che da teatro.<sup>172</sup>

Per porre in evidenza la permanenza del significato della fuga come modello di riferimento per l'attività del compositore, pur nel radicale mutamento estetico e stilistico, può essere interessante confrontare questa citazione con quanto aveva scritto più di un secolo prima Athanasius Kircher nella *Musurgia universalis*:

Principalis figura apud musicos est fuga est, quae tanto in precio habetur, ut non pro artificiosa cantilena habeatur, quae non laboratissimis referta sit fugis.<sup>173</sup>

A questo orizzonte semantico occorre fare riferimento per comprendere la concezione della fuga che sta alla base della metodologia didattica seguita nella *Musica universale* da Andrea Basili che, come si è detto, conosceva ed apprezzava profondamente l'opera di Kircher. Analoga posizione era stata sostenuta anche da Martini nella *Prefazione* alla seconda parte del suo *Esemplare*:

Egli è pure il bel pregio di un compositore il sapersi adattare a tutte le circostanze, e a tutti gli stili, ma per giungere a tanto, è necessario, che abbia un possesso non ordinario di tutta l'arte del contrappunto, perché nel condurre una fuga occorre far uso di qualunque

---

<sup>170</sup> EXIMENO, *Dell'origine e delle regole della musica* cit., p. 307.

<sup>171</sup> Francesco Galeazzi (Torino, 1758 - Roma, gennaio 1819), violinista, compositore e teorico della musica. Formatosi inizialmente a Torino, si trasferì prima ad Ascoli Piceno e successivamente a Roma. All'attività musicale affiancò anche l'indagine scientifica.

<sup>172</sup> F. GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*, 2 voll., Roma, Pilucchi Cracas, 1791, e Roma, Michele Puccinelli, 1796, II, articolo XXII: *Della fuga*, pp. 218-219. Cfr. anche F. GALEAZZI, *Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV*, a cura di D. Burton e G. H. Harwood, Urbana, Chicago e Springfield, University of Illinois Press, 2012.

<sup>173</sup> KIRCHER, *Musurgia universalis* cit., I, p. 369.

artificio, e di tutte le eccezioni, che ci insegna il contrappunto.<sup>174</sup>

La fuga non è qui intesa come un semplice genere musicale, ma da un lato come uno strumento pedagogico indispensabile e dall'altro come un modello di riferimento per lo sviluppo del materiale motivico di qualsiasi composizione. Se per tutto il secolo XVII la fuga aveva rappresentato l'essenza della razionalità del procedere compositivo,<sup>175</sup> del rigore retorico che governava l'*inventio* e la *dispositio* musicali,<sup>176</sup> a partire dal XVIII essa si muta nell'esercizio compositivo che più di ogni altro è in grado di condurre l'allievo ad interiorizzare i principii formali chiamati a regolare qualsiasi composizione. In questo senso, pur nel contesto dei mutamenti introdotti nel linguaggio musicale dallo stile galante, ispirato ad una maggiore semplicità della tessitura contrappuntistica, la fuga continua a rappresentare per Basili l'archetipo, la struttura portante di ogni genere musicale.

A partire da questa interpretazione del significato che la fuga riveste nel piano complessivo della *Musica universale* è possibile ipotizzare che attraverso le fughe in essa contenute il maestro lauretano persegua un triplice intento: a) indicare in modo induttivo al lettore le regole per la realizzazione delle fughe in partimento (le fughe intavolate della *Musica universale*, come si dirà, sono riconducibili alla realizzazione di fughe in partimento);<sup>177</sup> b) fornire un insieme di modelli per la composizione (scritta o improvvisata) di fughe; c) esporre una teoria implicita della fuga che il lettore-musicista può inferire attraverso l'analisi e l'esecuzione di un *corpus* di esemplari, sia in partimento sia in intavolatura. Per verificare queste ipotesi è opportuno presentare una sintetica analisi delle fughe presenti nella *Musica universale*.

Nella disposizione complessiva dell'opera, le fughe in partimento compaiono prima delle fughe intavolate.<sup>178</sup> Questa priorità trova la propria motivazione nell'assunto metodologico di base seguito da Basili: il fondamento della composizione come del

---

<sup>174</sup> G. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1775, p. VI. Per un confronto tra la prospettiva di Martini e quella di Galeazzi, cfr. D. BURTON, *Guida e Conseguente: Padre Martini and Francesco Galeazzi on Fugue*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», I-II, 2011, pp. 127-153.

<sup>175</sup> Sul significato della fuga come espressione di valori razionalistici cfr. D. A. SHELDON, *The Fugue as an Expression of Rationalist Values*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XVII, 1986, pp. 29-51.

<sup>176</sup> Per il rapporto tra fuga e arti del discorso tra i secoli XVI e XVIII, cfr. G. BUTLER, *Fugue and Rethoric*, «Journal of Music Theory», XXI, 1977, pp. 49-109; D. HARRISON, *Rethoric and Fugue: An Analytical Application*, «Music Theory Spectrum», I, 1990, pp. 1-42.

<sup>177</sup> La locuzione correntemente utilizzata nella letteratura musicologica di lingua inglese per indicare questa tipologia di brani è quello di «partimento fugue», che sottolinea la loro appartenenza alla tradizione del partimento. Serebrennikov ha esposto una dettagliata critica all'impiego di questo termine, di sostituirlo con quello di «thoroughbass fugue». Cfr. M. SEREBRENNIKOV, *From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New Perspectives*, «Bach», XL, 2009, pp. 22-44. Come si è già osservato, la *Musica universale*, pur presentando forti analogie con la prospettiva didattica su cui si fonda il partimento, non può tuttavia essere completamente assimilata ad essa. Per sottolineare il dato di estrema rilevanza metodologica, ossia che dal punto di vista della notazione le fughe contenute nella *Musica universale* si presentano in una duplice veste, si è deciso di adottare qui l'espressione 'fuga in partimento', in modo da evidenziare il sistema di notazione impiegato da Basili.

<sup>178</sup> Occorre precisare che da un punto di vista lessicale Basili indica indifferentemente con il termine 'fuga' sia quelle notate in partimento sia quelle in intavolatura. Questo aspetto conferma la continuità metodologica che lega le due differenti modalità di notazione con le quali nella *Musica universale* si presenta questo genere musicale.

contrappunto si colloca nella pratica del basso continuo, inteso come strumento principale per lo studio della struttura armonica.<sup>179</sup> Come si è già ricordato, per il musicista del secolo XVIII il basso continuo non rappresentava unicamente una abilità circoscritta alla prassi esecutiva, ma riassumeva in sé gli aspetti centrali della competenza musicale, dalla composizione all'improvvisazione, dall'armonia al contrappunto.<sup>180</sup>

Le fughe in partimento della *Musica universale* si concentrano all'inizio della prima serie di esercizi. La loro presenza è esclusiva nei primi otto, e solo a partire dall'*Esercizio 9°* cedono il posto a quelle intavolate, con le quali tuttavia convivono, come si è detto, in tre casi.<sup>181</sup> Le due forme di notazione delle fughe, partimento e intavolatura, non sono semplicemente contigue, ma strettamente legate. Basili si serve della stesura completa della tessitura contrappuntistica per fornire al lettore un modello di realizzazione delle fughe cifrate. Per illustrare questo aspetto caratteristico della metodologia didattica della *Musica universale* occorre dimostrare che le fughe intavolate altro non sono se non fughe in partimento realizzate.

Il sistema di notazione impiegato da Basili per le fughe in partimento possiede sostanzialmente le stesse caratteristiche di quelli in uso in Italia e in Germania nel corso del secolo XVIII. Le fughe sono scritte utilizzando un solo rigo, sul quale si alternano diverse chiavi. Il numero delle parti interamente scritte varia solitamente da una a due voci, anche se in rare occasioni si possono osservare aggregati verticali formati da tre e anche da quattro voci.<sup>182</sup> La tessitura contrappuntistica è indicata mediante il sistema di cifre tipico del basso continuo, che Basili assume a volte come dato puramente armonico e in altri con valore lineare, allo scopo di indicare in modo preciso la continuità melodica di una o più linee. I passaggi nei quali la numerica è assente sono solitamente circoscritti all'entrata delle prime due voci nel corso dell'esposizione,<sup>183</sup> e nelle sezioni o episodi in cui la notazione cifrata non è in grado di rendere conto adeguatamente dell'intreccio delle voci. Quando Basili intende fornire all'esecutore informazioni o suggerimenti precisi sul materiale lineare da impiegare, scrive per esteso passaggi a due voci. Ad eccezione di tre delle fughe in

---

<sup>179</sup> Gingras giunge a definire il basso continuo come «the conceptual foundation of baroque musical thinking»: B. GINGRAS, *Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: a Bridge between Thoroughbass Lessons and Fugal Composition*, «Eighteenth-Century Music», V, 2008, pp. 51-74: 52.

<sup>180</sup> In questo senso secondo Renwick il partimento, e in particolare la fuga in partimento, nel secolo XVIII veniva considerato come uno strumento didattico privilegiato che permetteva di passare dalle strutture armoniche di base alle più complesse tessiture contrappuntistiche. Cfr. W. RENWICK, *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York, Pendragon, 1995, p. 9.

<sup>181</sup> Si tratta dell'*Esercizio 10°* della prima serie e degli esercizi *9°* e *11°* della serie maggiore.

<sup>182</sup> Cfr. *Esercizio 7°*, prima serie, b. 33.

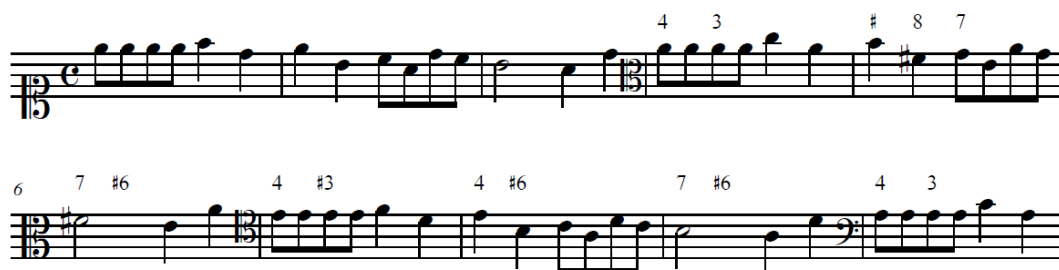
<sup>183</sup> Unica eccezione è rappresentata dalla *Fuga in basso continuo* dell'*Esercizio 9°* della serie minore, nella quale le cifre compaiono fin dalla prima battuta. Questo difformità rispetto alle altre fughe in partimento trova tuttavia ragione nella peculiare natura di questo brano e nella diversa modalità di realizzazione che richiede all'esecutore. Basili indica infatti la sola linea di basso sopra la quale, seguendo le indicazioni date in forma cifrata, il musicista è chiamato a ideare una tessitura contrappuntistico-imitativa a tre parti. Le varie enunciazioni del soggetto, da trasportare in diverse tonalità, devono essere desunte dalla riproposizione della medesima figurazione nel basso. In questo senso specifico va dunque letta l'intestazione *Fuga in basso continuo* e non, come presume Serebrennikov, come un definizione di genere applicabile a tutte le fughe in partimento. Cfr. SEREBRENNIKOV, *From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue* cit., p. 42.



partimento,<sup>184</sup> la prima risposta è sempre accompagnata da un controsoggetto interamente notato, che solitamente è richiamato nel corso della fuga in forma cifrata ad ogni nuova entrata tematica.<sup>185</sup> Per segnalare la necessità di enunciare il soggetto nella parte superiore Basili utilizza due espedienti: il *signum congruentiae* e la citazione tematica diretta. Nel primo caso sulla linea del basso compare il simbolo ♯,<sup>186</sup> che solitamente veniva impiegato nei secoli XVII e XVIII per indicare l'entrata di una voce in un canone, lasciando all'esecutore il compito di stabilire in quale tonalità debba essere riproposto il tema. Nel secondo vengono scritte le prime due note del soggetto, fornendo così un'indicazione più esplicita. Per segnalare lo *stretto* Basili utilizza esclusivamente questa seconda tecnica.

La realizzazione dei passaggi a due voci privi di funzione espositiva o di materiale tematico lascia spazio ad una triplice interpretazione: 1) nella maggioranza dei casi sono coinvolte esclusivamente le due parti superiori, e la notazione per esteso a due voci segnala un assottigliamento nella tessitura; 2) in alcune occorrenze, questa tecnica di scrittura indica le due voci estreme, la cui distanza sembra lasciare spazio per una o più voci interne;<sup>187</sup> 3) infine sussiste in alcuni passaggi la possibilità di aggiungere una parte inferiore, per completare la struttura armonica, in particolare nelle cadenze.<sup>188</sup>

*Esercizio 1° in La minore, Fuga:*



<sup>184</sup> Nello specifico quelle degli esercizi 1° e 9° della serie minore e 8° e 11° della serie maggiore.

<sup>185</sup> Occorre sottolineare che il termine 'controsoggetto' non ha qui il significato di una linea melodica secondaria che si sovrappone in modo costante ad ogni presentazione del soggetto, che assumerà soltanto nella codificazione didattica della *fugue d'école*. Nelle fughe in partimento di Basili è possibile rilevare tuttavia un uso "contrappuntistico" della numerica, per segnalare con precisione il profilo melodico del controsoggetto.

<sup>186</sup> L'uso del *signum congruentiae* per indicare il soggetto di una fuga è evidente nel manoscritto Landsberg 27, mentre nell'edizione sembra essere assente, probabilmente per una errata interpretazione della partitura da parte degli incisori, come sembra suggerire la presenza del tutto fuori contesto della cifra «5» a battuta 17 della fuga intavolata dell'*Esercizio 11°* della serie minore. Si tratta con ogni probabilità di un *signum congruentiae* che segnala un'entrata tematica poco evidente che dal Contralto passa al Soprano. All'interno della tradizione del partimento l'uso di questo segno per indicare l'entrata del soggetto di una fuga si riscontra solamente in un altro autore, Nicola Sala. Cfr. P. VAN TOUR, *Counterpoint and Partimento* cit., p. 190.

<sup>187</sup> Si tratta di un aspetto peculiare della tecnica di notazione impiegata da Basili, che oltre ai cambi di chiave utilizza le espressioni «all'ottava sopra» o «all'ottava sotto», indicate per esteso o abbreviate, per segnalare che nella scrittura a due parti in alcuni casi l'altezza delle voci non è da considerare in senso assoluto e per essere interpretata correttamente richiede un trasporto all'ottava, superiore o inferiore.

<sup>188</sup> Quest'ultima possibile soluzione in vista della realizzazione delle fughe in partimento, che sembra essere scarsamente praticabile nei brani di Basili, non è unanimemente accolta dagli studiosi. Cfr. K. G. FELLERER, *Der Partimento-spieler. Übungen im Generalbass-Spiel und in gebundener Improvisation*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1940, p. 8; SAGUINETTI, *Partimento-Fugue: the Neapolitan Angle* cit., p. 87.



Complessivamente, da un punto di vista formale le fughe in partimento non si distinguono da quelle intavolate. Anche le dimensioni sono del tutto analoghe. Ciò consente di descrivere le tipologie di fughe contenute nella *Musica universale* a prescindere dal sistema di notazione utilizzato:

1. Fughe basate su un unico soggetto (n. 18);<sup>189</sup>
2. Fughe costruite a partire dall'intreccio di due soggetti esposti simultaneamente (n. 4);<sup>190</sup>
3. Fughe bitematiche nelle quali il secondo soggetto viene esposto nel corso del brano (n. 4);<sup>191</sup>
4. *Fuga in basso continuo*.<sup>192</sup>

La struttura delle fughe è scandita solitamente in tre momenti principali: esposizione, sviluppo e conclusione. Questa tripartizione rispecchia la suddivisione retorica del discorso musicale in *exordium*, *medium* e *finis*.<sup>193</sup> Come afferma Ledbetter,

«fugue as a genre in the seventeenth and early eighteenth centuries was considered to be the musical counterpart of various types of rhetorical projection, with consequent

<sup>189</sup> Esercizi 1°, 2°, 3°, 4°, 7°, 8°, 9°, 11° e 12° della serie minore ed esercizi 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 9° e 11° della serie maggiore (in questi ultimi due casi sono a soggetto unico sia la fuga in partimento sia quella intavolata).

<sup>190</sup> Esercizio 5° della serie minore ed esercizi 6°, 8° e 12° della serie maggiore.

<sup>191</sup> Esercizi 6° e 10° della serie minore ed esercizi 7° e 10° della serie maggiore.

<sup>192</sup> Esercizio 9° della serie minore.

<sup>193</sup> Questa tripartizione si ritrova enunciata anche da Bononcini: «il principio della composizione sia buono, il mezzo migliore, et ottimo il fine». Cfr. BONONCINI, *Musico prattico* cit., p. 72.

implications for the concept of fugal structure».<sup>194</sup>

Che Basili basasse la propria concezione didattica della composizione sul modello pedagogico dell'oratoria classica è confermato da quanto scrive nella lettera a padre Martini del 22 gennaio del 1773, nella quale indica il più alto grado della competenza musicale con la locuzione «musica rettorica».<sup>195</sup> Non a caso dunque in alcune fughe la sezione finale viene esplicitamente contrassegnata con il termine «epilogo», che designa la parte conclusiva di un'orazione.<sup>196</sup> Le fughe intavolate contengono spesso dettagliate indicazioni analitiche in forma scritta disseminate nel corso del loro svolgimento. Basili si serve di queste annotazioni per segnalare le entrate del soggetto principale, le sue eventuali trasposizioni o permutazioni,<sup>197</sup> la presenza di secondo soggetto o di altro materiale tematico ricorrente,<sup>198</sup> e alcuni momenti caratteristici della struttura della fuga.<sup>199</sup> In un caso viene verbalmente evidenziata anche la presenza di contrappunti doppi e dei relativi sviluppi.<sup>200</sup>

Per quanto brevissime, queste indicazioni hanno un'enorme rilevanza dal punto di vista metodologico. Esse attestano la funzione esemplare delle fughe e l'intenzionalità analitica che mirano a suscitare nel lettore/esecutore. L'insieme costituito dai partimenti e dai brani intavolati rappresenta in tal senso un percorso didattico che attraverso la pratica della composizione alla tastiera, mediata dallo studio del basso continuo, e all'esercizio dell'analisi, svolto contestualmente all'esecuzione dei brani, persegue il duplice obiettivo di far maturare e consolidare le competenze proprie dell'esecutore, del compositore e dell'improvvisatore.<sup>201</sup>

Nelle fughe intavolate contenute nella *Musica universale* è possibile individuare tutte le caratteristiche dell'approccio verticale al contrappunto tipico del secolo XVIII, nel quale la ricchezza della superficie polifonica, creata attraverso il ricorso a note di passaggio e ritardi, cela in realtà una tessitura facilmente riconducibile ad una struttura di base a due voci. Nelle fughe raramente compaiono simultaneamente più di tre parti reali e l'attività ritmica principale di norma coinvolge unicamente le due parti estreme. Le esposizioni contemplano tutte l'entrata successiva di quattro voci, quasi sempre organizzate secondo lo

---

<sup>194</sup> D. LEDBETTER, *Bach's Well-tempered Clavier, The 48 Preludes and Fugues*, New Haven - London, Yale University Press, 2002, p. 76.

<sup>195</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 22 gennaio 1773, I-Bc, I.017.152 SCHN 0516.

<sup>196</sup> Nella trattatistica retorica dei secoli XVII e XVIII l'epilogo, o perorazione, aveva la funzione di «rimettere alla memoria degli uditori le prove del discorso, e per muovere gli affetti loro». Cfr. G. M. PLATINA, *Arte oratoria*, Bologna, per i successori del Benacci, 1616, p. 566. Con questo termine Luigi Antonio Sabbatini indica la parte finale della fuga e nello specifico lo stretto: «l'affare dell'epilogo, ossia stretto, è un bell'artificio che dev'essere imitato», cfr. L. A. SABBATINI, *Trattato sopra le fughe musicali*, p. I, Venezia, Sebastiano Valle, 1802, p. 128. Basili distingue invece gli stretti, che possono trovarsi anche nella parte centrale della fuga, dalla chiusa vera e propria della composizione, l'epilogo, che può non comportare l'artificio dello stretto.

<sup>197</sup> Ad esempio «primo soggetto» o «soggetto alla 3<sup>a</sup> sopra», «dritto», «roverso».

<sup>198</sup> Ad esempio, «secondo soggetto», «terzo pensiero».

<sup>199</sup> Oltre al già citato termine «epilogo», nella fuga dell'*Esercizio 8°* della serie maggiore, Basili indica con l'espressione «trattenimenti» i divertimenti.

<sup>200</sup> È il caso dell'*Esercizio 7°* della serie maggiore, nel quale Basili si sofferma particolarmente sull'esemplificazione delle potenzialità combinatorie del contrappunto rovesciabile.

<sup>201</sup> Significativamente, molte delle fughe intavolate si chiudono con una sequenza di accordi sulla quale è chiesto al musicista di realizzare estemporaneamente una cadenza.

schema discendente S-C-T-B. Subito dopo l'esposizione, una delle voci viene immediatamente lasciata. Occorre tenere presente che, quando una quarta parte è presente, essa ha quasi sempre il valore di un riempimento armonico: raramente presenta una condotta melodica regolare, e solitamente viene abbandonata in modo inatteso per essere reintrodotta in modo altrettanto irregolare. La distribuzione delle voci nel caso di una tessitura a tre è di norma a parti late, mentre nei passaggi a quattro si trovano solitamente due voci per mano. Queste caratteristiche fanno delle fughe intavolate della *Musica universale* dei perfetti esempi di quella che Serebrennikov ha definito *thoroughbass fugue*, «a type of fugue that emerged during the Baroque era under the influence of thoroughbass technique».<sup>202</sup> Si tratta di una declinazione della fuga strettamente connessa alla composizione per tastiera che si pone in continuità con la pratica della fuga in partimento. Attraverso l'analisi della grafia e dell'inchiostro del manoscritto Landsberg 27 è possibile confermare che alcune delle fughe intavolate altro non sono che la realizzazione scritta di fughe in partimento. Questa caratteristica è evidente nel caso della fuga dell'*Esercizio 5°* della serie maggiore: sulla partitura si possono notare due tratti diversi per le voci di Soprano e di Basso e per le parti interne, aggiunte successivamente. In tal senso le fughe intavolate della *Musica universale* possono essere considerate nel loro complesso come esempi realizzati di fughe in partimento. Questa tesi trova parziale conferma in quanto già osservato da Fellerer:

... au XVIII<sup>e</sup> siècle le partimento est principalement une esquisse servant de base à une improvisation, à la fin de ce siècle, il tend fortement à fixer, sous l'influence du rationalisme. Ainsi Andrea Basili va jusqu'à écrire ses fugues en partimento sur deux portées, alors qu'antérieurement la transcription des partiments sur une seule portée était chose allant de soi.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Cfr. SEREBRENNIKOV, *From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue* cit., p. 22.

<sup>203</sup> K. G. FELLERER, *Le partimento et l'organiste au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Musica sacra», XLI, 1934, pp. 251-254: 253.

Esercizio 10° in Fa# minore, Fuga:

4

7

10

13

16

19

*rivolto*

22

25

2° soggetto

28

31

34

*dritto*      *roverso*

37

2° soggetto

p[rimo]

40

43

Arpeggio

46

## 8. I brani intavolati: modelli di composizione e studi per tastiera

Dal punto di vista delle metodologia didattica implicita nella struttura dell'opera, i brani con i quali si chiude ciascuno degli esercizi della *Musica universale* rivestono un duplice ruolo: da un lato, sono esercizi destinati al perfezionamento della tecnica tastieristica e, dall'altro, rappresentano modelli per lo studio della composizione e dell'improvvisazione. Di seguito ne viene fornito un quadro riassuntivo.

	Brano	tipologia formale
Esercizio 1° in La minore	<i>Allegro</i>	monotematica bipartita
Esercizio 2° in Si♭ minore	[s.i.]	monotematica bipartita
Esercizio 3° in Si minore	[s.i.]	monotematica bipartita

<i>Esercizio</i> 4° in Do minore	[s.i.]	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 5° in Do# minore	<i>Il primo Basso con le 4 parti</i>	libera
<i>Esercizio</i> 6° in Re minore	[s.i.]	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 7° in Mi $\flat$ minore	[s.i.]	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 8° in Mi minore	<i>Pensiero colle variazioni</i> <sup>204</sup>	tema [monotematico bipartito] e variazioni
<i>Esercizio</i> 9° in Fa minore	<i>Largo</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 10° in Fa# minore	<i>Capriccio</i>	monotematica monopartita
<i>Esercizio</i> 11° in Sol minore	<i>Capriccio</i> <sup>205</sup>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 12° in Sol# minore	[s.i.]	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 1° in La maggiore	<i>Sonata [Andante]</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 2° in Si $\flat$ maggiore	<i>Canone in subdiapason</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 3° in Si maggiore	<i>Sonata</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 4° in Do maggiore	<i>Capriccio che l'è un giuoco musicale</i>	libera
<i>Esercizio</i> 5° in Re $\flat$ maggiore	<i>Gradus omnes in armonicis inde in arithmetice modis</i>	libera
<i>Esercizio</i> 6° in Re maggiore	[s.i.]	libera
<i>Esercizio</i> 7° in Mi $\flat$ maggiore	<i>Capriccio con contrapunti doppi espressi in risposte successive</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 8° in Mi maggiore	<i>Capriccio</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 9° in Fa maggiore	<i>Moderato</i>	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 10° in Sol $\flat$ maggiore	[s.i.]	monotematica bipartita
<i>Esercizio</i> 11° in Sol maggiore	<i>Estro pastorale</i> <sup>206</sup>	monotematica monopartita
<i>Esercizio</i> 12° in La $\flat$ maggiore	[s.i.] <sup>207</sup>	monotematica bipartita

<sup>204</sup> Nel manoscritto Landsberg 27 il brano è intitolato *Variazioni*.

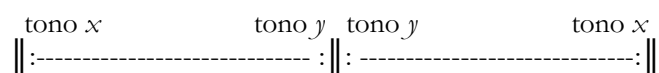
<sup>205</sup> Nel manoscritto Landsberg 27 il brano è indicato come *Capriccio facile*.

<sup>206</sup> Nel manoscritto Landsberg 27 il brano reca il titolo di *Pastorale*.

<sup>207</sup> Nel manoscritto Landsberg 27 il brano è indicato come *Capriccio*.



Come si può osservare, la tipologia formale maggiormente rappresentata è quella monotematica bipartita, indicata a volte con il termine «sonata» e altre con «capriccio», la cui struttura segue lo schema fisso riportato:



Nonostante la pressoché totale mancanza di indicazioni agogiche, è sempre possibile individuare l'andamento di ciascun brano, a partire dall'osservazione delle figure ritmiche e melodiche utilizzate e della tessitura armonica.<sup>208</sup> Il percorso tonale si muove lungo tre direttrici fondamentali:

- a)  $\parallel : I-V : \parallel : V-I : \parallel$
- b)  $\parallel : I-III : \parallel : III-I : \parallel$ <sup>209</sup>
- c)  $\parallel : I-I : \parallel : I-I : \parallel$ <sup>210</sup>

*Esercizio 4°* in Do minore, [sonata]:

<sup>208</sup> Tra i requisiti che devono essere posseduti dall'organista e dal cembalista, Gasparini indica anche la «franchezza di conoscer all'improvviso la qualità della composizione»: GASPARINI, *L'armonico pratico al cimbalo* cit., p. 6.

<sup>209</sup> Solamente nel *Capriccio* dell'*Esercizio 11°* in Sol minore si trova la variante  $\parallel : I-III : \parallel : I-I : \parallel$ .

<sup>210</sup> Questo percorso tonale si riscontra unicamente nel *Canone in subdiapason* dell'*Esercizio 2°* in Si<sup>b</sup> maggiore e nella *Sonata* dell'*Esercizio 3°* in Si maggiore.

11

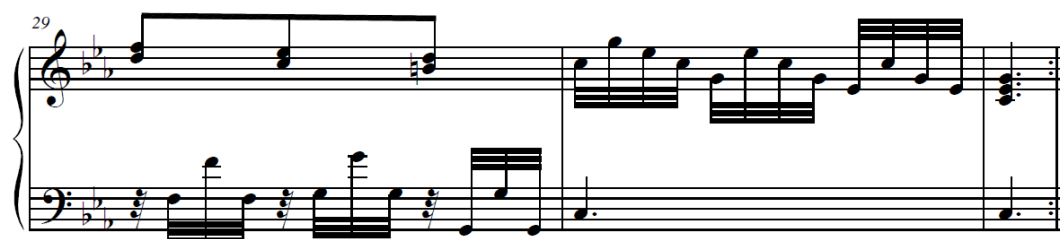
14

17

20

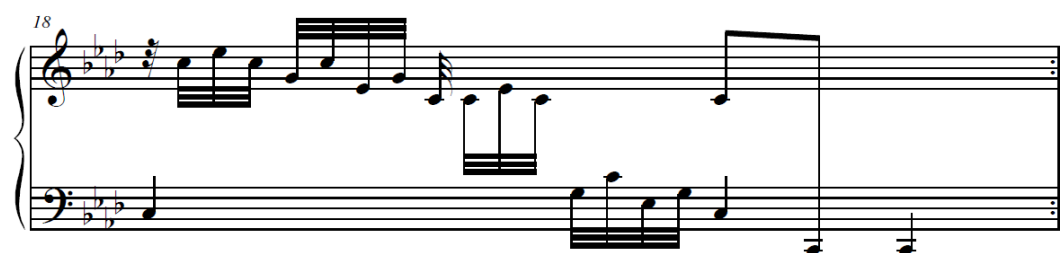
23

26



Anche nei due brani monotematici che si sviluppano in un unico segmento si trova una ripresa al V grado situata a metà della composizione. Similmente anche i brani formalmente liberi, nei quali sono comunque ravvisabili tracce di tematismo, consistenti soprattutto dall'iterazione di cellule melodico-ritmiche, sono strutturati secondo l'arco armonico I-V-I. Alcuni dei brani sono di carattere marcatamente virtuosistico e sembrano ricercare quella spettacolarità esecutiva tipica di molte delle sonate di Domenico Scarlatti, del quale Basili aveva forse avuto come riferimento gli *Essercizi per gravicembalo*.<sup>211</sup> Tra gli aspetti tecnico-esecutivi utilizzati nella *Musica universale* sono da segnalare:

*Esercizio 9°* in Fa minore, Largo: gestualità nell'incrocio fra le mani, b. 18



*Esercizio 4°* in Do maggiore, *Capriccio*: note ribattute e incrocio virtuosistico fra le mani, bb. 14-21.



<sup>211</sup> Cfr. D. SCARLATTI, *Essercizi per gravicembalo*, s.l., s.e., s.d. [ma London, Fortier, 1738].

*Esercizio 6°* in Re maggiore, [capriccio]: note ribattute in terza e con raddoppi all'ottava nella sinistra, bb. 33-36.

Two systems of musical notation for Exercise 6. The first system (measures 33-34) shows a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with repeated eighth-note chords. The second system (measures 35-36) continues the treble staff with eighth-note runs and the bass staff with repeated eighth-note chords, ending with a final cadence.

*Esercizio 8°* in Mi maggiore, *Capriccio*: rotazione rapida del polso, bb. 1-6.

Two systems of musical notation for Exercise 8. The first system (measures 1-3) shows a treble staff with quarter-note chords and a bass staff with eighth-note runs. The second system (measures 4-6) continues the treble staff with quarter-note chords and the bass staff with eighth-note runs, ending with a final cadence.

*Esercizio 9°* in Fa maggiore, *Moderato*: ottave spezzate, bb. 56-60.

Exercise 9 consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 56, features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth-note runs, with the right hand playing a series of ascending and descending eighth-note patterns. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system, starting at measure 58, continues the eighth-note runs in the treble clef, while the bass clef accompaniment changes to a pattern of chords and single notes.

*Esercizio 11°* in Sol maggiore, *Pastorale in fuga*: trillo con voce interna, bb. 35-38.

Exercise 11 consists of two systems of piano music. The first system, starting at measure 33, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth-note runs, with the right hand playing a series of ascending and descending eighth-note patterns. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system, starting at measure 36, continues the eighth-note runs in the treble clef, while the bass clef accompaniment changes to a pattern of chords and single notes. The word "trillo" is written above the treble clef staff in measures 35 and 38, indicating a trill.

*Esercizio 12°* in La $\flat$  maggiore, [sonata]: passaggio *croisé*, bb. 4-9.<sup>212</sup>



## 9. La struttura degli *Esercizi*: aspetti teorici e didattici

Rispetto ad altri testi didattici pubblicati alla fine del secolo XVIII, come si è detto, la *Musica universale* non presenta le caratteristiche di un manuale per principianti o dilettanti. Mancano infatti in essa non solo gli elementi che si ritrovano solitamente nei trattati di taglio introduttivo, come le nozioni di base riguardanti la notazione e la teoria musicale,<sup>213</sup> o i fondamenti della tecnica tastieristica,<sup>214</sup> ma è anche del tutto assente un principio di gradualità come criterio organizzatore dei ventiquattro esercizi. Può essere utile a questo proposito confrontare la *Musica universale* con un'opera per certi versi analoga, composta da Johann Michael Pfeiffer,<sup>215</sup> e pubblicata da Alessandri e Scattaglia nel 1784, *La bambina al cembalo*.<sup>216</sup> Nell'avviso che annunciava l'uscita del volume sulla gazzetta «Notizie del mondo»,<sup>217</sup> il metodo veniva presentato come «il più facile, e più dilettevole in pratica per apprendere in pochissimo tempo sotto qualunque professore di musica a ben suonare, ed accompagnare sopra il cembalo a piano forte».<sup>218</sup> Di seguito se ne dava poi una puntuale descrizione:

<sup>212</sup> Questo tipo di scrittura richiede un'esecuzione su uno strumento a due manuali.

<sup>213</sup> Cfr. V. PANERAI, *Principii di musica teorico-pratici*, Firenze, Rinaldo Bonini e Giuseppe Pagani, s.d. [ca. 1750].

<sup>214</sup> Cfr. N. PASQUALI, *The art of fingering the Harpsichord illustrated with examples in notes to which is added an approved method of tuning this instrument*, Edinburgh, Bremen, s.d. [ca. 1760].

<sup>215</sup> Scarse sono le notizie su questo autore originario della Franconia, che la bibliografia spesso confonde con il quasi omonimo Johann Michael Traugott Pfeiffer (1771-1849).

<sup>216</sup> J. M. PFEIFFER, *La bambina al cembalo, o sia Metodo facile e dilettevole in pratica per apprendere a ben suonare ed accompagnare sopra il clavi-cembalo o forte-piano*, Venezia, Alessandri e Scattaglia, 1784. L'opera, dedicata «alla nobile signora Elisabetta Wynne», ebbe una seconda edizione veneziana nel 1790, pubblicata da Antonio Zatta.

<sup>217</sup> Periodico pubblicato a Venezia tra il 1779 e il 1798 dal libraio Antonio Graziosi.

<sup>218</sup> «Notizie del mondo», n. 33, 24 aprile 1784.

Consiste questa nuova opera in dodici classi, ed ognuna di queste ha le sue sonatine, ed esercizi addattate [sic] al caso, ed alla sufficienza della scolara cioè sonatine, canzonette, bassi, solfeggi, ariette, cantatine, sonate coll'accompagnamento di uno, e più violini, il tutto misurato per l'utilità e divertimento di chi impara.<sup>219</sup>

La metodologia seguita da Pfeiffer mostra alcuni aspetti simili a quella seguita da Basili nella *Musica universale*, quali per esempio l'uso di affiancare esercizi di basso continuo a brani musicali, quello di unire lo studio dell'accompagnamento a quello dell'esecuzione alla tastiera. La stessa disposizione dell'opera in dodici «classi» comprendenti al loro interno diverse sezioni richiama la scansione in ventiquattro esercizi della *Musica universale*. Mancano invece nell'opera a stampa del maestro lauretano i solfeggi, i brani per voce accompagnata e quelli che prevedono la presenza di altri esecutori, segnatamente di strumento ad arco. Ma se il volume di Pfeiffer sembra coprire un ambito maggiore di generi musicali rispetto a quello di Basili, la ragione va rintracciata nella destinazione radicalmente differente delle due opere. Pfeiffer si rivolge ai dilettanti di musica, appartenenti alla medio-alta borghesia e alla piccola nobiltà, Basili scrive per gli «studiosi», ossia per musicisti professionisti o aspiranti tali, in vista del perfezionamento della propria formazione. Per questo motivo il contenuto della *Bambina al cembalo* è disposto in ordine crescente di difficoltà, adattato «al caso, ed alla sufficienza della scolara» e «misurato per l'utilità e divertimento di chi impara», mentre la *Musica universale* richiede non solo solidi prerequisiti ma anche una forte motivazione all'apprendimento, poiché, secondo quanto Basili scrive a padre Martini, è «un'opera fatta per chi ha voglia di studiare per approfittarsi».<sup>220</sup>

Tuttavia, se non può essere individuata nell'opera, considerata nel suo complesso, una graduazione pedagogica, l'organizzazione interna degli esercizi è stata evidentemente concepita in base ad una struttura che, oltre a fornire gli strumenti indica anche il percorso di apprendimento da seguire. Ciascun esercizio è, in questo senso, un percorso di apprendimento in sé concluso e autosufficiente. Lo schema quadripartito adottato da Basili rappresenta infatti *in nuce* anche l'*iter* ideale che l'aspirante compositore deve compiere in modo da perfezionare la propria competenza musicale. Al primo grado si trova l'accompagnamento della scala sulla base della “regola dell'ottava”, intesa come fondamento della teoria armonica. Il «basso», o partimento, seguente presenta un'espansione dei possibili concatenamenti accordali contenuti nella “regola dell'ottava” mediante la pratica dei diversi movimenti del basso e delle modulazioni. La fuga, in entrambe le forme di notazione (in partimento e in intavolatura) offre il terreno di prova per l'elaborazione contrappuntistica e lo sviluppo tematico delle strutture armoniche apprese. Infine, i brani conclusivi, sonate e capricci, sono il punto d'arrivo: la composizione libera. La concezione che sta a fondamento di questa metodologia è esplicitata da Basili stesso in una lettera a Gianandrea Bellini del 12 luglio 1766, mediante un'analogia tra l'apprendimento linguistico e quello musicale:

---

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 2 maggio 1776, I-Bc, I.017.176, SCHN 0536.

Per analogia. Nello studio della gramatica prima s'imparano nomi e verbi, poi le particelle che sono gl'avverbi, le preposizioni, le interiezioni *etc.* Poi si passa alle primitive regole, alle secondarie, alle figure, alle frasi. Poi alli diversi modi di parlare, che formano il vero diletto *etc. etc.* Applichiamo. Nella musica si studiano le scale diatoniche, si passa alla lettura dei ♭ molli, dei diesis, si passa ai salti di 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> *etc. etc.*<sup>221</sup>

Tale comparazione tra l'ambito del discorso e quello dell'arte dei suoni si connette allo stretto rapporto che nella riflessione didattica tra i secoli XVII e XVIII unisce retorica e musica. Un'analoga prospettiva si ritrova nella *Filosofia della musica*, la dissertazione di Saverio Mattei inserita all'inizio nel terzo tomo delle opere di Pietro Metastasio. Mattei, deprecando lo stato dell'insegnamento della musica in Italia, si esprime in questi termini:

...non ci è stata mai, né ci è stata fra i moderni una scuola di musica. S'insegna a' giovani il contrappunto, e questo si crede bastare a fare un gran maestro di cappella: il contrappunto in musica corrisponde alle *concordanze* in grammatica, e chi sa il contrappunto, altro non sa, che le concordanze; e il saperle giova per non fare errori piuttosto, e per non unire una prima persona colla seconda, un singolare col plurale. Ma non ci è chi insegni la *rettorica*, e la *poetica* (dirò così) della musica, e restiamo alla sola *grammatica*. Alla *rettorica* della musica apparterrebbe l'insegnare a' giovani, che ogni sinfonia, ogni aria, ogni componimento consti delle sue parti: che vi ha da essere il *proemio*, e questo ordinariamente nelle sinfonie è generale; ... che sussiegue la *proposizione*, e *divisione de' punti*, o sia de' motivi principali, che poi si dilateranno nel corso della sinfonia: che poi questa dilatazione de' motivi forma la narrazione: che indi ne viene una specie d'*argomentazione*, o sien *conseguenze*, che si deducono da quella narrazione, cioè i passaggi da un tuono all'altro, le proposte, e le risposte, e un certo contrasto fra gli strumenti, che poi riunendosi formano l'*epilogo* di tutto il componimento. Alla *poetica* della musica apparterrebbe insegnare a' giovani le diversità degli stili, il tenue, il mediocre, il sublime, e fare osservare, come i migliori scrittori si son serviti in diverse maniere di essi stili.<sup>222</sup>

I presupposti di questo legame metodologico tra musica e arte del discorso, che rappresenta un'ulteriore chiave interpretativa per comprendere la struttura degli esercizi della *Musica universale*, vengono enunciati chiaramente dal maestro lauretano in una lettera a padre Martini del 22 gennaio 1773:

Tre gradi possono considerarsi in ordine all'acquisto delle scienze, e professioni, come per analogia mi sia lecito considerare un semplice gramatico principiante, indi un totale gramatico proficiente, indi un eccellente rettorico. Così un principiante di contrapunto, di cui può dirsi come volgarmente dicesi *purus gramaticus*, *purus asinus*. [...] Se anderà avanti lo studente può divenire un proficiente contrapuntista, ma non bisogna che si fermi. Bisogna andare avanti alla musica rettorica e fa d'uopo imitare Cicerone, che per divenire celebre oratore si pose a tradurre in latino le orazioni di Demostene greco. Così uno studente di contrapunto deve porre, o aver in partitura l'opere dei grandi, e celebri maestri dell'arte

<sup>221</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. Bellini del 12 luglio 1766, I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, n. 13.

<sup>222</sup> S. MATTEI, *Filosofia della musica, o sia La riforma del teatro*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio, con dissertazioni ed osservazioni*, t. III, Nizza, presso la Società tipografica, 1783, pp. XXII-XXIV.



musica: ivi osservare, ivi studiare, ivi imparare, ivi approfittarsi, ed ivi perfezionarsi.<sup>223</sup>

A partire da queste indicazioni dello stesso autore, si potrebbero far corrispondere i quattro momenti che compongono ciascun esercizio alle parti principali della *dispositio* retorica: *exordium* – “regola dell’ottava”, *narratio* - partimento, *argumentatio* - fuga e *peroratio* - sonata o capriccio. Basili, che come si è visto nel primo capitolo aveva ricevuto la propria formazione nel seminario vescovile di Città della Pieve, aveva certamente assimilato il profondo rapporto tra retorica e pedagogia caratteristico della *ratio studiorum* gesuitica, alla quale gli istituti diocesani di formazione ecclesiastica per lo più si ispiravano.<sup>224</sup> Non va inoltre dimenticato il profondo rapporto che lega la metodologia didattica del contrappunto formalizzata da Fux nel *Gradus ad Parnassum* a questa diffusa modalità di organizzazione degli studi.<sup>225</sup> Il maestro lauretano, che aveva una profonda conoscenza del manuale del teorico austriaco, deve aver scelto intenzionalmente di strutturare la *Musica universale* a partire dalla quadripartizione della *dispositio* retorica. Ogni esercizio altro non esibirebbe che la struttura materiale di una lezione ideale, la cui esposizione orale è implicitamente lasciata alla voce del maestro di musica o alla ricostruzione del lettore autodidatta.

Per esporre i tratti salienti della propria concezione pedagogico-musicale, Basili si serve anche di un’altra analogia, basata sul parallelo tra musica arti figurative. Come si è detto nel primo capitolo, il maestro lauretano si diletta nella pittura, e in una lettera a padre Martini del 28 marzo 1761 prende spunto dalla lettura di un testo teorico-didattico rivolto ai giovani pittori per sottolineare come nel percorso di apprendimento del disegno vi siano elementi affini a quello della musica.

È già a Vostra Reverenza cognita la relazione che anno fra loro le belle arti, ed io colla mia solita temerità ho voluto dar di mano per un poco a tutte, e fra le altre son stato diletta di pittura, perciò tengo sopra il mio tavolino come capo d’opera il libro del sig. Giampietro Zanotti contenente gl’avvertimenti ad un giovane per la pittura trovando spessissimi tratti

---

<sup>223</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 22 gennaio 1773, I-Bc, I.017.152, SCHN 0516. Sull’impiego euristico del parallelo tra didattica del discorso e insegnamento della musica ancora in epoca recente è interessante citare questo passo dello storico della letteratura e filologo Ernst Robert Curtius, nel quale i termini dell’analogia risultano rovesciati: «Da quando si è insegnata la musica, è esistita una scienza musicale; le sue prime nozioni (tonalità, battute, ecc.) vengono già fornite ai bambini nelle lezioni di pianoforte; qualche notizia di morfologia musicale è indispensabile a chi voglia comprendere una sonata o una sinfonia; l’insegnamento è completato poi con la composizione, che comprende anche esercizi pratici, da svolgersi secondo uno stile rigoroso; chi vuol diventare musicista deve imparare a comporre una fuga. Così nel Medio Evo, chi voleva diventare poeta (*dictator*) doveva studiare l’*ars dictandi*»: E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, p. 274.

<sup>224</sup> Sul rapporto tra retorica e metodologia pedagogica tra i secoli XVII e XVIII, in particolare nel contesto della *ratio studiorum* gesuitica, cfr. G. P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i seminaria nobilium nell’Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976.

<sup>225</sup> Cfr. K. BRAUNSCHWEIG, *Gradus ad Parnassum: A Jesuit Music Treatise*, «In Theory Only», XII, 1994, pp. 35-58. Nella *Praefatio ad lectorem* Fux, descrivendo l’idea che sta alla base del progetto del *Gradus ad Parnassum*, utilizza un parallelo tra l’insegnamento della lingua e quello della musica quasi identico a quello, precedentemente citato, del nostro autore: «jam plures ante annos animo scrutari coepi, nulli neque labori, neque studio parcens in reperienda methodo facili, simili prorsus, qua tenera aetas primo literas noscere, post syllabizare, plures deinde syllabas conjungere, postremo legere, & scribere docetur»: cfr. FUX, *Gradus ad Parnassum* cit., *Praefatio ad lectorem*.

analoghi alla musica.<sup>226</sup>

Basili si riferisce agli *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* di Giampietro Cavazzoni Zanotti,<sup>227</sup> nei quali l'autore non solo espone i momenti salienti del percorso formativo dell'aspirante pittore, ma anche alcuni aspetti fondamentali dell'estetica figurativa, per esporre i quali si avvale a sua volta, in funzione didattica, di un'altra analogia, basata sulla relazione *ut pictura poësis*. Si tratta in entrambi i casi di significative occorrenze del *locus communis*, largamente diffuso nella trattatistica teorico-didattica a partire dal secolo XVI, costituito dal parallelo fra le arti come figura-chiave per la formulazione di presupposti metodologici e pedagogici dell'insegnamento di una disciplina. Anche padre Martini, nel primo tomo del suo *Esemplare*, si serve dell'*ut pictura musica* per esplicitare alcuni aspetti del proprio metodo didattico.<sup>228</sup> Nel sostenere l'efficacia dell'esercizio compositivo del canone in ordine all'acquisizione della piena padronanza del contrappunto, il Francescano scrive:

Questi artifici [*scil.* i canoni], questi laboriosi impegni sembreranno facilmente ai compositori de' nostri giorni fatiche inutili, e più tosto conducenti a corrompere il buon gusto, che si vuole connaturale, e intrinseco alla nostra musica. Ma io penso, che preso con moderazione un tal esercizio da chi desidera di giungere alla perfezione di questa professione, possa recare gran lume, e vantaggio, affine d'impossessarsi delle regole più essenziali del contrappunto, e di vederne la loro ampia estensione esercitandosi ad esempio dei pittori, i quali con ogni applicazione dell'arte del disegno (che nella pittura equivale all'arte del contrappunto nella musica), vengono resi abili, e capaci al dipingere lodevolmente, e con facilità, che nella musica corrisponde alle composizioni o per voci, o per strumenti; è siccome i pittori esprimono nel disegno gli atteggiamenti più singolari, e più difficili delle figure, e delle loro parti, per sempre più giungere alla perfezione della loro arte, così hanno praticato i compositori più eccellenti di musica di eseguire le maniere più difficoltose, persuasi e gli uni, e gli altri di quel celebre detto: arte perfeziona natura.<sup>229</sup>

Questa singolare equivalenza metodologica tra il disegno e il contrappunto è utilizzata anche da Basili in una lettera al Francescano del 24 settembre 1775, nella quale il maestro lauretano, esprimendo un giudizio sul proprio allievo Clemente Morosi,<sup>230</sup> afferma che egli è

al solito dei giovani più portato per il colorito della musica che per il disegno. Lo studio profondo del canto fermo, dei contrapunti, fughe, contrapunti doppi *etc.* da me gli è stato tutto insinuato. Ma il presente secolo pieno d'impostori, maldicenti *etc.* strascina (dirò così) tutta l'imperita gioventù che crede nella musica non altro che idee, scherzi, giochetti *etc.*<sup>231</sup>

<sup>226</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 28 marzo 1761, I-Bc, I.017.124, SCHN 0487.

<sup>227</sup> Cfr. G. CAVAZZONI ZANOTTI, *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1756.

<sup>228</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra didattica della pittura e insegnamento della composizione nell'*Esemplare* martiniano, cfr. PASQUINI, *L'Esemplare* cit., in particolare le pp. 59-67.

<sup>229</sup> G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1774, p. 46.

<sup>230</sup> Per le notizie biografiche su Clemente Morosi cfr. cap. I.

<sup>231</sup> Cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 24 settembre 1775, I-Bc, I.017.171, SCHN 0530. Basili aveva ricevuto una copia dell'*Esemplare* inviatagli da Martini stesso nell'ottobre del 1774 (cfr. lettera di A. Basili a G. B. Martini del 31 ottobre 1774, I-BC, I.017.164, SCHN 0523).

Al di là di queste considerazioni, tuttavia, la coesione interna della maggior parte degli esercizi può essere riscontrata, oltre che sotto l'aspetto formale e metodologico, anche in una conapevole unità di contenuto che li caratterizza. Gli esercizi non sono pensati da Basili come meri contenitori organizzati di brani, ma come vere e proprie *suites*. Le stesse indicazioni «volti subito» o «segue subito», inserite dall'autore tra un brano e l'altro di un medesimo esercizio, attestano la continuità richiesta nel passaggio da un movimento all'altro. In alcuni casi sono presenti anche rimandi tematici, come nel caso dell'*Esercizio 8°* in Mi maggiore, nel quale un ampio passaggio del partimento prevede l'armonizzazione della scala cromatica ascendente mediante l'alternanza di triadi maggiori ed eccedenti, motivo ripreso nel secondo soggetto della doppia fuga seguente, anch'esso basato su una sequenza ascendente di intervalli cromatici. In altri esercizi è evidente invece una unità didattica di argomento, ad esempio nell'*Esercizio 7°* in Mi $\flat$  maggiore, dove l'impiego quasi didascalico del contrappunto doppio nella fuga viene ripreso nel brano conclusivo, programmaticamente intitolato *Capriccio con contrapunti doppi espressi in risposte successive*. In tutti gli esercizi è possibile individuare una tale unità didattica d'argomento che connette i brani. Da questo punto di vista, la *Musica universale* non può essere considerata come una mera collezione di esercizi, ma come una raccolta organica di lezioni ordinate in base alla successione cromatica delle tonalità minori e maggiori.

## 10. La recezione della *Musica universale*

Come si è precedentemente accennato, i dati emersi durante l'indagine archivistica consentono di tracciare alcune linee della storia della recezione della *Musica universale* nei decenni immediatamente successivi alla pubblicazione. La provenienza delle fonti, i loro precedenti possessori, e le istituzioni presso le quali sono conservate, sono infatti elementi che permettono di ricostruire parzialmente il contesto e le modalità di utilizzo dell'opera. Il primo ambito da prendere in considerazione è quello domestico. Francesco Basili, nello scrivere a padre Martini pochi mesi dopo il decesso del padre per averne consiglio e ricercarne la protezione, dichiarava di dedicarsi assiduamente allo studio dell'opera iniziato sotto la guida del padre:

In età di nove anni ho perduto il maestro, che mi era padre, perdita irreparabile, e non so a chi affidarmi per proseguire i miei studi sotto di lui incominciati. Io suono li 24 esercizi da mio padre ultimamente stampati, accompagno al cembalo, suono un poco il violino sotto il sig. Giacomo Calandra, che favorisce insegnarmi, suono il contrabasso, ma il contrapunto, che avevo incominciato ad apprendere, chi prosegue ad insegnarmelo?<sup>232</sup>

È interessante osservare come Francesco Basili, uno dei primi destinatari della *Musica universale*, distingua lo studio dell'opera, che connette strettamente a quello del basso

---

<sup>232</sup> Cfr. lettera di F. Basili a G. B. Martini del 31 ottobre 1777, I-Bc, I.017.197, SCHN 0549. Nel catalogo del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna viene erroneamente indicato come mittente Pasquale Antonio Basili.

continuo, da quello del contrappunto, termine con il quale viene indicato lo studio della polifonia basato sul canto fermo e sul sistema modale. Come si è detto, questo dato rispecchia un mutamento specifico del metodo didattico di Andrea Basili avvenuto a partire dalla fine degli anni '60 del secolo XVIII.

L'impiego della *Musica universale* come testo destinato all'insegnamento e all'apprendimento della composizione e dell'esecuzione è però attestato anche in numerose istituzioni musicali italiane ed europee a partire dalla fine del Settecento.

### 10.1 Le tre copie della *Musica universale* conservate nella Biblioteca Nazionale Portoghese

Come si è detto, nella Biblioteca Nazionale del Portogallo sono conservate tre copie manoscritte della *Musica universale*. Questa significativa presenza, la cui indagine costituisce l'oggetto della presente sezione, rappresenta una testimonianza rilevante per la comprensione della storia della recezione dell'*opus magnum* di Basili e del suo utilizzo didattico tra la fine del secolo XVIII e la prima metà del XIX.

Tra questi manoscritti, due furono certamente adottati come testi didattici. Il primo è il volume appartenuto alla biblioteca del Regio Seminario di musica del Patriarcato di Lisbona, la cui redazione, come si è detto, è databile tra l'ultimo decennio del secolo XVIII e il primo decennio del secolo XIX. Il testo, trascritto da un copista esperto nella riproduzione di testi musicali, recepisce completamente le indicazioni contenute nell'*errata corrige* della *Musica universale*. Tuttavia, il contenuto risulta essere stato in parte omesso: vengono infatti riportate integralmente le quattro parti di ciascuno degli esercizi nei modi minori, mentre negli esercizi nei modi maggiori il brano conclusivo viene sistematicamente tralasciato. Un intervento tanto invasivo si giustifica probabilmente a partire dalla volontà di dare alla *Musica universale* l'aspetto di un corso progressivo di composizione alla tastiera, eliminando dalla seconda parte quanto considerato superfluo perché già affrontato nella parte precedente o troppo semplice. In particolare vengono meno i brani liberi intavolati, la cui eliminazione è legata probabilmente al fatto che in essi il copista ha scorto materiale di scarsa utilità didattica, nonché alla loro appartenenza a generi musicali considerati ormai desueti od obsoleti. Per situare la *Musica universale* nel contesto dell'insegnamento musicale impartito agli allievi del Regio Seminario di musica del Patriarcato di Lisbona è utile fornire alcune informazioni riguardanti questa istituzione. La creazione di un istituto specializzato nell'insegnamento della musica annesso alla Cappella reale di Lisbona avvenne per volontà di Giovanni V (re dal 9 dicembre 1706 al 31 luglio 1750), con un decreto emanato il 9 aprile 1713.<sup>233</sup> La fondazione del Seminario di musica, se da un lato perseguiva un obiettivo pedagogico, dall'altro era intesa a garantire alle liturgie di corte uno splendore comparabile con quello della Santa Sede. Per questo motivo l'organizzazione della formazione musicale del Seminario fu affidata non solo ai migliori professionisti portoghesi ma anche a musicisti

---

<sup>233</sup> Per le informazioni riguardanti il Regio Seminario Patriarcale di Lisbona, cfr. C. FERNANDES, «*Boa voz de tiptle, sciencia de música e prendas de acompanhamento*». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713- 1834*, Lisbona, BNP, 2013.

provenienti dall'estero, in particolare dall'Italia. La presenza di numerosi musicisti italiani durante il regno di Giovanni V si inserisce nel processo di italianizzazione che coinvolse la vita musicale portoghese a partire dalla prima metà del secolo XVIII.<sup>234</sup> Tra questi spiccano i nomi di Domenico Scarlatti (1685-1757) e Giovanni Giorgi (prima metà del sec. XVIII - Lisbona, 1762),<sup>235</sup> giunti in Portogallo rispettivamente nel 1719 e nel 1722 per prestare servizio nella corte e nel Patriarcato, oltre a numerosi cantanti che avevano prestato servizio precedentemente nella cappella pontificia. Inoltre, agli allievi più promettenti vennero assegnate speciali borse di studio per studiare a Roma o a Napoli. In breve tempo il Seminario divenne la più importante scuola di musica dell'intero Portogallo, e tale rimase fino alla creazione del Conservatorio di musica, nel 1835.

Il percorso di apprendimento seguito dagli allievi Seminario di musica di Lisbona si ispirava in parte al modello delle scuole ecclesiastiche dedicate alla formazione dei *pueri cantores* annesse alle grandi cattedrali europee, e in parte a quello dei conservatori napoletani. Le lezioni contemplavano, oltre alla musica, una formazione di base centrata sulla grammatica e sulla dottrina cristiana. Tra le attività quotidiane degli alunni era prevista la partecipazione alle liturgie. Il piano di studi era incentrato sull'apprendimento del canto, della composizione e sulla pratica degli strumenti a tastiera, con una particolare attenzione allo sviluppo delle competenze previste per la realizzazione del basso continuo. Come nel caso di Andrea Basili, per comprendere la metodologia didattica utilizzata nel Seminario di musica è necessario fare riferimento alle informazioni implicite e indirette ricavabili dalla documentazione archivistica esistente, comparandole con gli indirizzi pedagogico-musicali maggiormente diffusi nel secolo XVIII. La maggior parte dei dati è ricavabile dalla stessa composizione del fondo della Biblioteca del Seminario, la cui formazione era stata dettata dalla necessità di raccogliere copie delle opere musicali e dei materiali didattici dei principali autori dell'epoca, in particolare di quelli italiani. L'ampia collezione di manoscritti riflette pienamente le indicazioni didattiche fornite nello *Statuti* del Seminario di musica del Patriarcato, risalenti al 1764, nei quali si stabiliva che ciascuna aula dovesse essere adeguatamente fornita di «solfejos para todas vozes, árias, música de órgão e capela, acompanhamentos e sonatas».<sup>236</sup> A partire da questi dati Fernandes riassume le caratteristiche fondamentali della formazione dei seminaristi:

<sup>234</sup> Per un quadro sintetico della storia della musica in portogallo durante il secolo XVIII cfr. M. C. DE BRITO - L. CYMBRON, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, pp. 101-124. Per l'analisi dettagliata di alcuni momenti specifici della storia della musica in Portogallo durante il secolo XVIII, cfr. M. C. DE BRITO, *Estudos, de história da música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 65-187.

<sup>235</sup> Giovanni Giorgi (prima metà del sec. XVIII-Lisbona, 1762), originario probabilmente di Venezia, nel settembre 1719 ricoprì la carica di maestro di cappella di S. Giovanni in Laterano, succedendo a Giuseppe Ottavio Pitoni. Nel 1725 si trasferì a Lisbona, essendo stato nominato maestro della Cappella reale. Vi rimase fino al 1755, quando, in seguito al terribile terremoto che distrusse la città, si spostò a Genova, continuando tuttavia a mantenere stretti rapporti con la vita musicale portoghese. Svolse molto probabilmente attività di insegnamento all'interno del Seminario di musica del Patriarcato, anche se non vi sono documenti espliciti che lo attestino. Cfr. S. GMEINWIESER, *Giorgi, Giovanni*, NG, pp. 889-890; C. FERNANDES, «Il dotto e rispettabile don Giovanni Giorgi», *illustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVII, 2012, pp. 157-203.

<sup>236</sup> P-Ln, Cod. 3693, *Estatutos do Real Seminario da S.ta Igraja Patriarchal*, p. 20.

As principais linhas orientadoras de formação dos seminaristas assentavam na aprendizagem da «música e cantar bem» e, numa segunda fase, no domínio do «contraponto, tocar órgão e acompanhar», conforme consta do cap. III dos *Estatutos* de 1764. Em conjunto com as loções de «solfa» e de canto e com a prática dos instrumentos de tecla (como o órgão, o cravo e o clavicórdio), as ocupações diárias dos seminaristas incluíam «o exercício do canto de órgão, ou de estante». Este último ponto contemplava a interpretação e a composição como processos complementares de aprendizagem.<sup>237</sup>

La lettura della notazione musicale e l'apprendimento del canto erano aspetti indissociabili dell'insegnamento impartito nel Seminario. In questo senso l'esercizio del solfeggio rappresentava una parte fondamentale della formazione dei seminaristi, una competenza comune a tutti gli aspiranti musicisti, come attesta il copioso numero di manoscritti contenenti solfeggi, per la maggior parte con accompagnamento. Queste raccolte sono solitamente organizzate in ordine di difficoltà crescente: dai semplici esercizi basati su sequenze di intervalli a brani più complessi in stile galante, fino a esercizi di che richiedono grande agilità e virtuosismo vocale. All'interno del corpus di manoscritti del fondo appartenuto al Seminario di musica occupa inoltre un posto di rilievo un gruppo di testi teorico-didattici costituito da raccolte di «regole per accompagnare», bassi didattici o partimenti e solfeggi con accompagnamento, composte da brani di autori sovente di origine napoletana, ma anche dagli stessi maestri del Seminario. Questo *corpus* è stato approfonditamente scandagliato da Mário Marques Trilha, secondo il quale il materiale utilizzato per la formazione dei musicisti utilizzato nel Seminario di musica di Lisbona durante il secolo XVIII e fino ai primi decenni del XIX, si inserisce pienamente nella tradizione italiana del partimento.<sup>238</sup> Caratteristica principale di queste raccolte è quella di privilegiare l'aspetto pratico, incentrato sull'esercizio alla tastiera, rispetto a quello verbale e speculativo nella comunicazione didattica. Nella maggior parte dei casi questi manoscritti si focalizzano sui principii di base del basso continuo e del contrappunto. L'insegnamento di quest'ultimo, il cui culmine era rappresentato dalla fuga, non era separato dall'insegnamento dell'accompagnamento, ma ne costituiva una parte integrante, come risulta evidente dalla struttura dei partimenti più complessi. Il livello più avanzato della formazione musicale era perseguito mediante l'esercizio di analisi e imitazione delle opere di autori considerati esemplari. La pratica del solfeggio e quella del basso continuo rappresentavano aspetti complementari della metodologia di insegnamento, analogamente a quanto avveniva nella didattica musicale italiana, e in particolare nei conservatorii napoletani. Attraverso il solfeggio si apprendeva a interpretare correttamente il contesto armonico o contrappuntistico della linea melodica che si stava intonando, molto spesso riccamente elaborata mediante diminuzioni, in rapporto al basso continuo, la realizzazione del quale era spesso affidata allo stesso cantante che si accompagnava autonomamente durante l'esercizio. Mediante il partimento si consolidava invece la capacità di individuare le soluzioni armoniche e melodiche più adeguate in relazione alla linea del basso, sviluppando

---

<sup>237</sup> Cfr. FERNANDES, «*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*» cit., p. 57.

<sup>238</sup> Cfr. M. M. TRILHA, *Teoria e pratica do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)*, Dissertazione dottorale Università di Aveiro, Dipartimento di Comunicazione e Arte, 2011, p. 381.

questa competenza fino alla capacità di produrre brani esclusivamente destinati alla tastiera. La *Musica universale* nel contesto delle opere teorico-didattiche possedute dal Seminario di Musica di Lisbona si colloca a fianco delle raccolte di partimenti di Carlo Cotumacci (1709-1785), Davide Perez (1711-1778), Nicola Sala (1713-1801) e Fedele Fenaroli (1730-1818), nel contesto quindi di alcuni dei maggiori maestri della scuola napoletana, tra i quali Basili appare indirettamente annoverato. La presenza della *Musica universale* tra i testi didattici selezionati per la formazione dei seminaristi di Lisbona attesta la considerazione di Basili in Portogallo alla fine del secolo XVIII, quale autorevole maestro di musica italiano. Secondo Trilha inoltre, l'opera di Basili svolse un ruolo significativo nella recezione della teoria del basso fondamentale all'interno della trattatistica portoghese,<sup>239</sup> come risulta dall'analisi delle frammentarie *Piccole riflessioni sopra l'accompagnamento* di Giuseppe Totti,<sup>240</sup> conservate nella Biblioteca di Ajuda.<sup>241</sup>

Tra gli allievi del Regio Seminario Patriarcale figurava anche il pianista, compositore e didatta Francisco Xavier Migoni. Dopo la fondazione del Conservatorio Nazionale di Lisbona, nel 1835, Migoni era entrato a far parte del corpo docente della nuova istituzione, ricoprendo anche l'incarico di responsabile della biblioteca, alla quale donò in seguito la sua collezione di musica manoscritta e a stampa. La raccolta comprendeva anche una copia manoscritta della *Musica universale* che, come si è detto, potrebbe contenere una dedica originale annotata dallo stesso Basili in un esemplare a stampa. È molto probabile che Migoni, dopo aver avuto occasione di studiare l'opera mentre era ancora allievo del Seminario Patriarcale di Lisbona, l'abbia utilizzata a sua volta come testo di riferimento per l'insegnamento del basso continuo e della composizione nel corso dell'attività di insegnamento svolta all'interno del Conservatorio Nazionale.

La presenza di tre copie della *Musica universale* nel contesto dell'insegnamento musicale professionale in Portogallo tra la fine del secolo XVIII e la prima metà del XIX attesta una continuità ininterrotta nell'impiego di quest'opera come strumento di insegnamento. Le differenze tra i tre testimoni, oltre a confermare la loro reciproca indipendenza, attestano invece le diverse declinazioni che in ambito portoghese ha subito nel corso degli anni l'interpretazione della metodologia didattica di Basili, nonché la sua duttilità ad adattarsi a diversi contesti pedagogici.

## 10.2 La copia appartenuta a Clotilde Capece Minutolo e il manoscritto di Napoli

Il tentativo di introdurre la *Musica universale* a Napoli, ambiente nel quale, all'interno di istituzioni deputate all'insegnamento della musica, si erano ormai consolidate da tempo

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>240</sup> Giuseppe Totti (ca. 1770-1832/33), soprano di origine italiana (proveniente probabilmente da Foiano), entrò a far parte della cappella musicale della cattedrale di Ajuda a partire dal novembre 1779. Studiò con João de Sousa Carvalho, maestro del Seminario di musica di Lisbona, come attesta un manoscritto autografo di lezioni conservato nella Biblioteca Nazionale Portoghese (P-Ln. M.M. 4826). Successivamente, a partire dal 1790, ricoprì gli incarichi di organista, compositore e maestro di musica al servizio della famiglia reale. Cfr. Dicionário Biográfico Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, consultabile online all'indirizzo [http://www.caravelas.com.pt/Giuseppe\\_di\\_Foiano\\_Totti\\_novembro\\_2010.pdf](http://www.caravelas.com.pt/Giuseppe_di_Foiano_Totti_novembro_2010.pdf).

<sup>241</sup> P-La, MM 48 III 43-11, *Piccole riflessioni sopra l'accompagnamento*.

tradizioni di insegnamento fondate sulla pratica del partimento e del contrappunto, dovette sembrare ad alcuni un «portar (come si dice) a Samo vasi, nottole a Athene, e crocodili a Egitto».<sup>242</sup> Gli aspetti più innovativi dell'opera, rispetto a quanto il contesto già offriva, risiedevano dal un lato nell'integrazione di elementi metodologici della didattica del partimento con quella *per exempla*, e dall'altro nell'impiego della tecnica di stampa. La circolazione e la diffusione dei partimenti nel corso del secolo XVIII era infatti avvenuta, sia per ragioni di ordine pratico che economico,<sup>243</sup> quasi esclusivamente per mezzo di raccolte manoscritte. Come osserva Sanguinetti:

Printed sources appeared at a later stage as well in the history of partimento, with the so-called triumvirate generation (Fenaroli, Paisiello, Tritto). The first work to appear in print was no music but a series of rules: the first edition of Fenaroli's *Regole musicali per i principianti di cembalo* (1775)... One year later after publication of Fenaroli's rules appeared the first partimenti collection ever printed: the [...] *Musica Universale Armonico-Pratica* by Andrea Basili (1776), and six years later Paisiello published in St. Petersburg his collection of rules and partimenti entitled *Regole per bene accompagnare il partimento* (1782). However, these editions were expensive and rare, and no student could have access to them».<sup>244</sup>

È probabile quindi che l'opera di Basili abbia circolato non solo grazie all'edizione a stampa, ma anche grazie a copie manoscritte, come quella conservata nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella", precedentemente citata.

Anche l'esemplare a stampa appartenuto a Clotilde Capece Minutolo possiede un interesse particolare per la storia della recezione della *Musica universale*. Si tratta infatti di una copia con segni d'uso molto evidenti, che testimoniano le modalità con le quali l'opera è stata utilizzata in sede didattica. Come già accennato nel capitolo riguardante le fonti, il maestro di musica della famiglia Capece Minutolo fu per un lungo periodo il compositore e didatta di origini marchigiane Giuseppe Balducci. Quest'ultimo, dopo aver ricevuto la sua prima formazione musicale sotto al guida di Pietro Morandi, si era trasferito a Napoli, ove aveva proseguito gli studi alla scuola di Giacomo Tritto e Nicola Zingarelli. In breve tempo aveva intrapreso una fiorente attività didattica nella città partenopea, intessendo in particolare un duraturo rapporto di amicizia con la famiglia Capece Minutolo. A ricevere le lezioni di canto e pianoforte di Balducci furono tutte e tre le figlie di Raimondo Capece Minutolo, Clotilde, Paolina e Adelaide. Solo la prima tuttavia si dedicò in modo approfondito anche allo studio della composizione. Due volumi presenti nella ricca biblioteca musicale di Clotilde, costituitasi anche grazie alle indicazioni di Balducci, forniscono il contesto bibliografico nel quale si trovò ad essere inserita la *Musica universale*: la traduzione italiana del *Gradus ad Parnassum* di Fux e le *Regole del contrappunto pratico* di Nicola

<sup>242</sup> L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XL, l. 5-6.

<sup>243</sup> Oltre ai maggiori costi che le edizioni a stampa comportavano rispetto alle copie manoscritte, queste avevano il vantaggio di poter essere personalizzate e integrate nel corso del tempo, aspetto che le rendeva strumenti didattici più duttili e adattabili di volta in volta alle esigenze del percorso formativo dei singoli studenti.

<sup>244</sup> SANGUINETTI, *The Art of Partimento* cit., p. 55.



Sala,<sup>245</sup> testi che racchiudevano idealmente l'articolata concezione del contrappunto propria del secolo XVIII, nella sua duplice declinazione modale e tonale.

A giudicare dalla tipologia degli appunti manoscritti, e dalla loro concentrazione, limitata nei primi esercizi della serie minore, è possibile ipotizzare che l'opera del maestro lauretano sia stata impiegata nell'ambito di una introduzione alla realizzazione dei partimenti. Si può notare infatti una dettagliata cifratura delle scale iniziali, nonché una minuziosa e a tratti ridondante numerica aggiunte alle fughe in partimento dell'*Esercizio 1°* in La minore e dell'*Esercizio 2°* in Si $\flat$  minore.<sup>246</sup> È possibile che lo stesso Balducci, che certamente conosceva almeno di fama Andrea Basili,<sup>247</sup> abbia procurato la copia della *Musica universale* da destinare alla formazione di Clotilde Capece Minutolo. Rimane tuttavia significativo che quest'opera sia stata scelta come testo di riferimento per l'insegnamento della composizione, in un ambiente musicale come quello napoletano, nel quale sarebbe stato molto più semplice procurarsi una delle molte raccolte di partimenti in uso nei conservatorii.

### 10.3 Bologna

I due manoscritti contenenti una raccolta di quindici delle fughe intavolate della *Musica universale* testimoniano una modalità di ricezione dell'opera che ne mette in evidenza unicamente l'aspetto antologico: l'opera viene intesa alla luce di un *iter per exempla*, centrato sull'esercizio della fuga come strumento didattico per l'apprendimento della composizione e dell'esecuzione. Questa riduzione della complessità del testo rappresenta probabilmente anche un momento di transizione e di crisi della tradizione del partimento in area bolognese nel corso del secolo XIX.

### 10.4 Roma

Nella Biblioteca dell'Accademia di santa Cecilia è conservata una copia a stampa della *Musica universale* sulla quale il possessore ha indicato il proprio nome e la professione: «Per uso di Pietro Ravalli cantore soprano della venerabile Cappella Giulia di s. Pietro ad Vaticano – 2 novembre 1826».<sup>248</sup> Figura di spicco della vita musicale romana della prima metà del secolo XIX, Ravalli, «un marchigiano trapiantato a Roma, organista in Sant'Antonio dei Portoghesi, favorevolmente noto come compositore e, più ancora, come

---

<sup>245</sup> J. J. FUX, *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica*, trad. italiana a cura di A. Manfredi, Carpi, Carmignani, 1761; N. SALA, *Regole del contrappunto pratico*, Napoli, Stamperia Reale, 1794. Le informazioni sui testi teorico-didattici posseduti da Clotilde Capece Minutolo sono tratte da CONTI, *Lo Stabat Mater di Clotilde Capece Minutolo della Sonora dei Principi di Canosa* cit., p. 79.

<sup>246</sup> È interessante osservare che le indicazioni manoscritte lasciano trasparire in taluni casi una comprensione lacunosa della corretta realizzazione richiesta dal partimento, come nel caso dell'ultima entrata nascosta del tema nella fuga dell'*Esercizio 6°* in Re minore.

<sup>247</sup> Il maestro lauretano era certamente noto al maestro di Balducci, Pietro Morandi, come risulta da una lettera di quest'ultimo inviata da Loreto a padre Martini l'8 marzo 1770 (I-Bc, I.014.070, SCHN 3387).

<sup>248</sup> I-Rsc, D2 MUS H5 063. Nela stessa biblioteca è presente anche un'altra copia a stampa dell'opera (D2 MUS H5 064).

maestro di canto»,<sup>249</sup> aveva diretto, tra il 1846 e il 1847, una serie di iniziative concertistiche dedicate al repertorio sacro, le «mattinate di musica sacra».<sup>250</sup> La presenza della *Musica universale* nella biblioteca di Ravalli è indice che ancora nella prima metà dell'Ottocento quest'opera circolava a Roma ed era utilizzata come metodo didattico. È opportuno sottolineare il fatto che, come nel caso di Balducci, il possessore fosse di origine marchigiana, elemento che potrebbe lasciare supporre che alla *Musica universale* venissero connessi elementi riconducibili ad una identità di scuola.

### 10.5 Le “disposizioni” di Enrico Pagliaroni (R-Cagli 33)

La realizzazione effettuata da Enrico Pagliaroni di alcune delle fughe in partimento della *Musica universale* rappresentano l'ultimo impiego didattico documentato dell'opera del maestro lauretano individuato nel corso dell'indagine archivistica. Come si è accennato, si tratta di esercizi svolti da Pagliaroni nella seconda metà del secolo XIX sotto la guida di Alberto Mazzucato, docente di composizione al Conservatorio di Milano a partire dal 1851. Le disposizioni consistono nella realizzazione scritta della traccia fornita da un partimento. Pagliaroni realizza nove fughe e un basso d'accompagnamento, scegliendo di destinare le prime sette fughe ad un quartetto d'archi, e di riservare le restanti due e il basso d'accompagnamento al pianoforte. La tessitura delle fughe è essenzialmente di tipo armonico, priva cioè di una reale indipendenza lineare tra le voci. L'attività ritmica e melodica si concentra soprattutto nelle parti estreme, mentre quelle interne tendono ad assumere per lo più il ruolo di riempimento. Inoltre Pagliaroni, e con lui evidentemente anche Mazzucato, sembra non essere a conoscenza alcuni elementi propri della notazione delle fughe in partimento, come le entrate nascoste del soggetto nella fuga dell'*Esercizio 1°* della serie minore, la cui presenza è suggerita chiaramente da Basili tramite elementi melodici del Basso ripresi dal Soprano. Le tre realizzazioni per pianoforte non si differenziano sostanzialmente da quelle a quattro voci, se non per una attenzione ancora minore per la coerenza interna della tessitura polifonica, solitamente costituita da tre sole voci. Si tratta ovviamente di brani scolastici, non privi di alcuni errori, ma di grande interesse per comprendere in che modo, a quasi un secolo di distanza dalla sua pubblicazione, l'opera del maestro lauretano fosse ancora impiegata in sede didattica.

### 10.6 La recezione della musica universale nella letteratura musicologica

Tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, la *Musica universale*, ritenuta probabilmente espressione di uno stile musicale ormai desueto e di un metodo didattico antiquato, non ricevette considerazioni positive da parte dei musicologi. Fétis, nella voce dedicata al

<sup>249</sup> G. RADICIOTTI, *Teatro e musica a Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-1850)*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, Roma, 1-9 aprile 1903, VIII, Atti della Sezione IV: Storia dell'arte musicale e drammatica, Roma, tipografia della Regia Accademia dei Lincei, 1905, pp. 157-318: 183.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 183-184: «Il Ravalli diede 5 mattinate, nelle quali si eseguirono di preferenza composizioni dei nostri grandi maestri, Palestrina, Pitoni, Jommelli, Guglielmi, Zingarelli, senza però dimenticare quelle di alcuni dei più insigni musicisti viventi». Questi concerti si ponevano in continuità con i concerti organizzati a Roma tra il 1842 e il 1845 da Ludwig Landsberg.

maestro lauretano contenuta nella *Biographie universelle des musiciens*, fu il primo ad esprimere forti critiche nei confronti dell'opera:

Cet ouvrage consiste en vingt-quatre exercices majeurs et mineurs pour le clavecin. Chaque exercice est composé d'un basse chiffré pour l'accompagnement, d'un fugue et d'une sonate. Les basses (*partimenti*) et les fugues ont du mérite, quoiqu'on y remarque de la sécheresse ; mais les sonates sont de pauvres compositions dépourvues d'idées.<sup>251</sup>

A meno di trent'anni di distanza, una simile opinione venne sostenuta in Italia da Luigi Torchi:

Gli *studi*, i *canoni*, le *fughe*, i *capricci* contenuti nella *Musica universale* di Andrea Basili, del 1776, a mio modo di vedere, vanno considerati dal punto di vista didattico soltanto. Lo studio per clavicembalo è scritto nello stile della *toccata*. Talora egli non è altro che un giuoco di contrappunti doppi con risposte, aumentazioni, diminuzioni, etc. Nella *sonata*, una denominazione applicata, in questo caso, anche ad un semplice *andante* o a un *allegretto*, è smarrito il senso della melodia e quello della forma. Nei componimenti liberi, il clavicembalo è trattato in modo scadentissimo.<sup>252</sup>

Nemmeno le fughe vengono risparmiate dal giudizio di Torchi, che si mostra in questo ancora più severo di Fétis:

la fuga quando ad una quando a due soggetti è, fra tutte, la composizione migliore, pur restando assai debole cosa; e ciò per la ragione principale che i soggetti sono poco melodici e assolutamente privi di qualunque interesse... Lo svolgimento è fiacco; il tessuto delle parti risulta poco armonioso; nei divertimenti il compositore si attiene poco o nulla al soggetto, lasciando mancare l'unità che è il primo requisito di simili composizioni; il tutto è arido.<sup>253</sup>

Una tale valutazione della *Musica universale* si iscrive in quella inesorabile decadenza che secondo Torchi caratterizza la musica strumentale italiana a partire dagli ultimi decenni del secolo XVIII e che decreterà nel secolo XIX il passaggio del primato in campo musicale ai compositori tedeschi:<sup>254</sup>

La fine del secolo è realmente fatale per la musica di cembalo italiana. Ciò che essa aveva in sé di forza e di stile, i maestri lo hanno completamente abbandonato. In essa ogni risorsa artistica è ormai ridotta a calcolo della formula, in cui va inquadrandosi una melodia innaturale, artefatta, non sentita, la quale vive sulle condizioni di un accompagnamento che le lascia esibire le sue nudità avvizzite e cadenti, senza fascino, né forma, né sangue, quasi cadaveriche; una melodia, che servile a questi patti dettati

---

<sup>251</sup> F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1877<sup>2</sup>, p. 262.

<sup>252</sup> L. TORCHI, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, e XVIII*, «Rivista Musicale Italiana», VIII, 1901, pp. 1-42: pp. 36-37; ID., *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, e XVIII*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1901, pp. 265-267.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>254</sup> Per un quadro dei presupposti della prospettiva storiografico-musicale di Torchi cfr. A. BASSO, *Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo*, «Ricerca Musicologica», XI-XII, 1991-1992, pp. 231-241.

dall'armonia, s'illude di far effetto scoprendo i suoi magri avanzi con la spudoratezza e lo sforzo di voler apparire ancor fresca e vivace. È un'impressione addirittura ributtante. Tutto, ogni interesse, ogni intento, ogni effetto converge nella melodia e nell'accompagnamento, due elementi calcolati, stereotipati, che non si appartengono più di necessità.<sup>255</sup>

Occorre attendere gli studi di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Tebaldini per vedere riabilitata la figura e l'opera di Andrea Basili. Nello studio dedicato all'archivio e alla storia della cappella lauretana, Tebaldini, presentando la *Musica universale*, sembra quasi riprendere il testo di Fétis, mutandone però il segno:

Ogni *esercizio* comprende un basso d'armonia; l'impianto d'una *fuga* od una *fuga* completa a quattro parti; una composizione libera (*capriccio, sonata, canone, estro pastorale*, ecc.). Le fughe complete son in numero di quindici e si rivelano – del pari che le composizioni libere – degne tutte del più alto interesse per la storia della musica per cembalo.<sup>256</sup>

La riscoperta della *Musica universale* è legata soprattutto ai pionieristici studi sulla tradizione del partimento condotti da Karl Gustav Fellerer negli anni '30 del secolo XX. Già in precedenza Fellerer si era dedicato allo studio delle opere teorico-didattiche di Basili conservate nel fondo Landsberg delle Staatsbibliothek di Berlino, nell'ambito delle ricerche condotte in vista della stesura del saggio sullo stile palestriniano.<sup>257</sup> Riferendosi alla *Musica universale*, che aveva potuto consultare nella versione manoscritta, ne aveva riconosciuto immediatamente la rilevanza, Fellerer si esprime infatti in questi termini: «für die Orgel- und Klaviermusik das 18. Jahrhunderts in Italien bietet das Werk eine wertvolle Quelle».<sup>258</sup> A partire dalla comunicazione letta al primo congresso della Società internazionale di musicologia, tenutosi a Liegi nel 1930,<sup>259</sup> il musicologo tedesco iniziò a produrre una serie di articoli sulla tradizione del partimento che culminarono nell'ampio saggio teorico-pratico *Der Partimento-spieler*.<sup>260</sup> Grazie a queste indagini l'opera di Basili trovò finalmente la propria adeguata collocazione nella tradizione italiana del partimento.

La ricerca musicologica ha tuttavia continuato a riservare al partimento un'attenzione marginale fino agli ultimi decenni del secolo XX, quando è stato posto al centro di serrate indagini sulle modalità di trasmissione del sapere musicale nel secolo XVIII e sulla storia della didattica della composizione e dell'improvvisazione. In ambito italiano è grazie ai già citati studi di Rosa Cafiero e di Giorgio Sanguinetti che la tradizione

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>256</sup> Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 44.

<sup>257</sup> Cfr. FELLERER, *Der Palestrinastil* cit., pp. 277-279.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>259</sup> K. G. FELLERER, *Das Partimentospiel. Eine Aufgabe des Organisten im 18. Jahrhundert*, in *Société Internationale de Musicologie. Premier Congrès, Liège 1<sup>er</sup> au 6 septembre 1930. Compte-Rendu*, Burnham, Plainsong and Mediaeval Music Society, s.d., pp. 109-112. Il musicologo tedesco ripubblicò quattro anni più tardi il proprio intervento in francese con piccole varianti, cfr. FELLERER, *Le Partimento et l'organiste au XVIII<sup>e</sup> siècle* cit., pp. 251-254.

<sup>260</sup> Cfr. FELLERER, *Der Partimento-spieler* cit. L'unica altra occorrenza che è stata possibile reperire nella letteratura musicologica di un riferimento alla *Musica universale*, relativa unicamente alle fughe in partimento, è contenuta in W. KIRKENDALE, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, Durham, Duke University Press, 1979, p. 74.

del partimento in ambito napoletano e la sua recezione nel contesto europeo è stata messa nuovamente in luce. Restano ancora ampiamente insondati altri indirizzi didattici basati sull'impiego dei partimenti e dei solfeggi in ambiti non istituzionalizzati. Tra questi è certamente da annoverare anche la *Musica universale* e la produzione teorico-didattica manoscritta di Andrea Basili.



# DOCUMENTI

## L'EPISTOLARIO DI ANDREA BASILI

Ogni studioso riconosce quale e quanto valore storico, psicologico ed etico abbiano gli epistolari di uomini illustri o di qualche notorietà e levatura di mente e per la conoscenza diretta delle loro idee e dei loro sentimenti personali e per quella dei costumi, dei tempi in cui vissero e operarono, degli individui con i quali ebbero rapporti di familiarità e di dottrina.<sup>1</sup>

Come molti letterati e musicisti, anche Andrea Basili carteggiò assiduamente con amici, colleghi, allievi e personalità di rilievo cultura italiana del secolo XVIII. Il trasferimento a Loreto, nel marzo del 1740, contribuì certamente ad incrementare la sua rete di conoscenze e conseguentemente l'instaurarsi di regolari e duraturi rapporti epistolari. La "città santuario" era infatti non solo una frequentatissima meta di viaggiatori e pellegrini provenienti da ogni parte d'Italia e dai paesi d'oltralpe, ma anche una delle principali stazioni di posta dell'area centrale della penisola.<sup>2</sup> Tra i nomi dei corrispondenti del maestro lauretano figura in primo luogo quello di padre Giambattista Martini, seguito dal musicista fanese Gianandrea Bellini, dal pittore Carlo Magini, da Girolamo Chiti e da numerosi altri personaggi meno noti alla storiografia. Purtroppo le fonti superstiti testimoniano solo in piccola parte questo ricco scambio epistolare. Le lettere di Basili sono conservate per la maggior parte nel Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna e nella Biblioteca Federiciana di Fano. Altre missive sono conservate a Bologna nell'archivio dell'Accademia filarmonica di Bologna e nella Biblioteca del Convento di S. Francesco, nella Staatsbibliothek di Berlino e nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Tutte queste lettere sono riconducibili ai carteggi di Basili con padre Martini e con Gianandrea Bellini. Il maestro lauretano figura quasi esclusivamente come mittente: solo in rari casi sono state conservate anche le lettere inviate da Bologna a Loreto o le minute di risposta redatte da padre Martini.

Il primo a concepire l'idea di una pubblicazione del trentennale carteggio di Basili con Martini fu padre Stanislao Mattei.<sup>3</sup> Quest'ultimo, verso la fine del 1784, aveva contattato l'allora diciassettenne Francesco Basili, chiedendogli di poter avere copia delle lettere che il maestro bolognese aveva inviato al collega lauretano. Il 21 gennaio 1785, Mattei ricevette la seguente risposta dal giovane musicista:<sup>4</sup>

Subito che mi si è data l'occasione di portarmi in Loreto, ho fatto con diligenza ricerca nella mia robba per le lettere del padre Martini, come Vostra Reverenza mi aveva richiesto.

---

<sup>1</sup> F. VATIELLI, *Lettere di musicisti brevemente illustrate*, Pesaro, Federici, 1917, p. 5.

<sup>2</sup> Cfr. A. SERRA, *In itinere lauretano: elemosine con medaglie e sigilli, infrastrutture e trasporti preferroviani, questione lauretana*, in *Pellegrini verso Loreto*, Atti del Convegno «Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XV-XVIII», Loreto, 8-10 novembre 2001, a cura di F. Grimaldi e K. Sordi, Ancona, s.e., 2003, pp. 39-95.

<sup>3</sup> Secondo quanto scrive Francesco Basili: «Il celebre Martini minor conventuale di Bologna, teneva seco [*scil.* Andrea Basili] lui un perenne carteggio, che dal maestro Mattei si cercava di compilare una raccolta, per stamparlo in vantaggio dei studiosi, ma non vi riuscì». Cfr. BASILI, *Notizie varie* cit., p. 2.

<sup>4</sup> I-Baf, Ms. 60, Carteggio del padre Stanislao Mattei, b. 15.

Fin'ad ora non mi è riescito di trovarne una sola, che è questa di sopra scritta.<sup>5</sup> Dunque pare, che per ignoranza della mia madre siano state abbrugiate, o smarrite con il mutare l'abitazioni. Con tutto ciò non mi levo di speranza di ritrovare almeno qualche d'un'altra, perché non ho finito di guardare in tutti i luoghi. Aspettarò con ansietà dalla Paternità Vostra la risposta di mio padre alla suddetta lettera e la spiegazione dello stemma della beata memoria del mio padre,<sup>6</sup> come Ella stessa mi promise nel tempo ch'era in Montefalco. Io sono per trattenermi in Loreto tutta la stagione presente d'inverno, onde avrò il tempo di guardare, e con comodo, per le suddette lettere, e mi farò un pregio poterla servire. Ed ansioso di suoi comandi passo a ripetermi

Loreto, 21 gennaio 1785  
umilissimo divotissimo ed obligatissimo servitore  
Francesco Basili

Dopo questa missiva, non giunsero tuttavia ulteriori notizie sulla sorte delle lettere inviate da Martini, e il progetto di Mattei non ebbe seguito.

Il carteggio di Andrea Basili con Gianandrea Bellini fa parte della collezione di manoscritti relativi alla famiglia Bellini appartenuta a Giuseppe Castellani,<sup>7</sup> che nel 1929 ne descrisse il contenuto in un articolo apparso sulla rivista «Studia Picena»,<sup>8</sup> trascrivendo integralmente la lettera di Basili al pittore Carlo Magini.

Se si eccettua la citatissima minuta della risposta inviata da Martini al maestro lauretano il 28 gennaio 1750,<sup>9</sup> gli studi musicologici hanno dedicato scarsa attenzione al carteggio di Andrea Basili. Solo recentemente, nel contesto delle ricerche condotte sull'*Esemplare* martiniano, Elisabetta Pasquini ha messo in luce la ricchezza di informazioni e dati che offre la lettura delle lettere di Basili.<sup>10</sup> Si tratta di fonti preziose non solo per comprendere la vita e l'opera del maestro lauretano, ma per mettere in luce la complessa e articolata concezione della musica nel secolo XVIII.

La trascrizione dei documenti adotta un criterio tendenzialmente conservativo. La grafia originale viene mantenuta tranne nei seguenti casi: si rende con *ꝛ* la *t* e la *tt* posta prima della *i* e seguita da vocale; si elimina la *h* etimologica e la *si* adegua all'uso moderno nelle forme del verbo *avere* e nelle interiezioni; si riducono la *-j* e la *-y* a *-i*; si regolarizzano gli isolati *gle la*, *gle li*, *gle lo* e *gle ne*; si sciolgono le abbreviazioni; si conforma l'accento all'uso moderno; si riuniscono secondo l'ortografia corrente le forme separate (né pure → neppure); l'uso della maiuscola è adottato a ogni capoverso e dopo ogni punto fermo. Si adotta inoltre per i nomi propri, i titoli di dignità (Vostra Reverenza, Vostra Signoria Illustrissima), le persone sacre (Iddio, Spirito Santo, Beata Vergine), i nomi di stati e le festività religiose; la punteggiatura viene conformata all'uso moderno; si pongono tra parentesi uncinate < > le integrazioni di parole o lettere al testo.

<sup>5</sup> Cfr. minuta di G. B. Martini ad A. Basili del 23 aprile 1770, n. 54.

<sup>6</sup> Si tratta dello stemma dipinto nel ritratto inviato da Andrea Basili a padre Martini, cfr. lettere nn. 76 e 78.

<sup>7</sup> Lo storico Giuseppe Castellani (Fano, 1858 - ivi, 1938) si occupò principalmente di numismatica. Nel corso della sua attività di ricerca raccolse una enorme quantità di materiale archeologico e numismatico, costituendo parallelamente una fornitissima biblioteca privata. Poco prima della sua morte vendette al Municipio di Fano la sua raccolta di manoscritti e di volumi a stampa, confluiti nel "Fondo Castellani" della Biblioteca Federiciana.

<sup>8</sup> G. CASTELLANI, *Gianandrea Bellini, musicista del secolo XVIII*, «Studia Picena», V, 1929, pp. 33-44.

<sup>9</sup> Cfr. lettera n. 16.

<sup>10</sup> Cfr. PASQUINI, *L'Esemplare* cit., in appendice al quale sono trascritte, integralmente o in parte, numerose lettere di Basili.



## ELENCO DEI DOCUMENTI

### CARTEGGIO A. BASILI - G. B. MARTINI

1	A. Basili a G. B. Martini giugno 1747	I-Bc, I.017.102 SCHN 0465
2	A. Basili a G. B. Martini 7 giugno 1747	I-Bc, I.017.101 SCHN 0464
3	A. Basili a G. B. Martini 18 luglio 1747	I-Bc, I.017.104 SCHN 0466
4	G. B. Mastini a G. B. Martini 18 luglio 1747	I-Bc, I.017.103 SCHN 3113
5	A. Basili a G. B. Martini 14 ottobre 1747	I-Bc, I.017.105 SCHN 0467
6	A. Basili a G. B. Martini 31 gennaio 1748	I-Bc, I.017.106 SCHN 0468
7	A. Basili a G. B. Martini 8 aprile 1748	I-Bc, H.084.179 SCHN 0463
8	A. Basili a G. B. Martini 4 maggio 1748	A-Wn, Autogr. 7/10
9	J. B. Pauli a G. B. Martini 25 giugno 1748	I-Bc, H.086.094 SCHN 3992
10	G. B. Martini ad A. Basili (minuta) 20 luglio 1748	I-Bc, I.017.108 SCHN 0470

11	A. Basili a G. B. Martini 24 febbraio 1749	I-Bc, I.017.109 SCHN 0471
12	A. Basili a G. B. Martini 6 giugno 1749	I-Bc, I.017.110 SCHN 0472
13	A. Basili a G. B. Martini giugno/dicembre 1749	I-Bc, I.017.191 SCHN 0473
14	A. Basili a G. B. Martini 16 dicembre 1749	I-Bc, I.017.111 SCHN 0474
15	A. Basili a G. B. Martini 18 gennaio 1750	I-Bc, I.017.112 SCHN 0475
16	G. B. Martini ad A. Basili (minuta) 28 gennaio 1750	I-Bc, I.017.113 SCHN 0476
17	A. Basili a G. B. Martini 16 marzo 1755	I-Bc, I.017.115 SCHN 0477
18	A. Basili a G. B. Martini maggio 1755	I-Bc, I.017.114 SCHN 0478
19	A. Basili a G. B. Martini 9 giugno 1756	I.017.115+
20	A. Basili a G. B. Martini 31 luglio 1756	I-Bc, I.017.116 SCHN 0479
21	Minuta della risposta di G. B. Martini ad A. Basili del 31 luglio 1756	I-Bc, I.017.117 SCHN 0480
22	A. Basili a G. B. Martini 21 agosto 1756	I-Bc, I.017.118 SCHN 0481

- |    |  |                              |
|----|--|------------------------------|
| 23 | A. Basili a G. B. Martini<br>[s.d.]                                      | I-Bc, I.017.190<br>SCHN 0548 |
| 24 | A. Basili a G. B. Martini<br>[s.d. ma 23 novembre 1759]                  | I-Bc, I.017.187<br>SCHN 0545 |
| 25 | A. Basili a G. B. Martini<br>26 maggio 1760                              | I-Bc, I.017.119<br>SCHN 0482 |
| 26 | A. Basili a G. B. Martini<br>23 giugno 1760                              | I-Bsf, Ms. 52, pp. 199-202.  |
| 27 | G. B. Martini ad A. Basili (minuta)<br>2 luglio 1760                     | I-Bsf, Ms. 52, p. 185.       |
| 28 | A. Basili a G. Cuppi<br>[s.d. ma spedita l'8 luglio 1760]                | I-Bsf, Ms. 52, pp. 84, 86.   |
| 29 | Allegato alla lettera di A. Basili a G. Cuppi<br>spedita l'8 luglio 1760 | I-Bsf, Ms. 52, pp. 74-84.    |
| 30 | A. Basili a G. B. Martini<br>12 luglio 1760                              | I-Bsf, Ms. 52, p. 183.       |
| 31 | A. Basili a G. B. Martini<br>5 agosto 1760                               | I-Bc, I.017.120<br>SCHN 0483 |
| 32 | A. Basili a G. B. Martini<br>31 gennaio 1761                             | I-Bc, I.017.121<br>SCHN 0484 |
| 33 | A. Basili a G. B. Martini<br>14 marzo 1761                               | I-Bc, I.017.122<br>SCHN 0485 |
| 34 | Minuta della risposta di G. B. Martini ad A. Basili<br>del 14 marzo 1761 | I-Bc, I.017.123<br>SCHN 0486 |

35	A. Basili a G. B. Martini 28 marzo 1761	I-Bc, I.017.124 SCHN 0487
36	A. Basili a G. B. Martini 10 maggio 1761	I-Bc, I.017.125 SCHN 0488
37	A. Basili a G. B. Martini 12 giugno 1761	I-Bc, I.017.126 SCHN 0489
38	A. Basili a G. B. Martini 26 aprile 1763	I-Bc, I.017.128 SCHN 0490
39	A. Basili a G. B. Martini 7 luglio 1763	I-Bc, I.017.129-130 SCHN 0491
40	A. Basili a G. B. Martini gennaio 1764	I-Bc, I.017.135 SCHN 0493
41	A. Basili a G. B. Martini 18 gennaio 1764	I-Bc, I.017.134 SCHN 0492
42	A. Basili a G. B. Martini 9 marzo 1764	I-Bc, I.017.131 SCHN 0494
43	A. Basili a G. B. Martini 8 ottobre 1764	I-Bc, I.017.132 SCHN 0495
44	A. Basili a G. B. Martini 10 novembre 1764	I-Bc, I.017.133 SCHN 0496
45	A. Basili a G. B. Martini 23 marzo 1765	I-Bc, I.017.136 SCHN 0497
46	A. Basili a G. B. Martini 14 gennaio 1766	I-Bc, I.017.139 SCHN 0498

47	A. Basili a G. B. Martini 22 febbraio 1766	I-Bc, I.017.137 SCHN 0499
48	A. Basili a G. B. Martini 4 marzo 1766	I-Bc, I.017.138 SCHN 0500
49	A. Basili a G. B. Martini 11 novembre 1766	I-Bc, I.017.140 SCHN 0501
50	A. Basili A N.N. [s.d. ma ottobre/novembre 1766]	I-Bc, DD.123/A
51	A. Basili a G. B. Martini 17 novembre 1767	I-Bc, I.017.141 SCHN 0502
52	A. Basili a G. B. Martini 28 novembre 1767	I-Bc, I.017.142 SCHN 0503
53	A. Basili a G. B. Martini 3 settembre 1768	I-Bc, I.017.143 SCHN 0504
54	G. B. Martini ad A. Basili 23 aprile 1770	I-Bsf, Ms. 60, carp. 15.
55	A. Basili a G. B. Martini 15 settembre 1770	I-Bc, I.017.144 SCHN 0505
56	A. Basili a G. B. Martini 6 novembre 1770	I-Bc, I.017.145 SCHN 0506
57	A. Basili a G. B. Martini 15 marzo 1771	I-Bc, I.017.146 SCHN 0507
58	A. Basili a G. B. Martini 10 giugno 1771	I-Bc, I.017.147 SCHN 0508

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 59 | A. Basili a G. B. Martini<br>20 ottobre 1771  | I-Bc, I.017.148<br>SCHN 0509   |
| 60 | A. Basili a G. B. Martini<br>20 dicembre 1771 | I-Bc, I.017.149<br>SCHN 0510   |
| 61 | A. Basili a G. B. Martini<br>15 febbraio 1772 | I-Bc, I.017.150<br>SCHN 0511   |
| 62 | A. Basili a G. B. Martini<br>18 marzo 1772    | I-Bc, I.017.151<br>SCHN 0512   |
| 63 | A. Basili a G. B. Martini<br>30 dicembre 1772 | I-Baf, <i>Carteggio e Documenti 1675-1775</i> ,<br>1772, n. 7  |
| 64 | A. Basili a G. B. Martini<br>gennaio 1773     | I-Bc, I.017.162<br>SCHN 0519<br><br>Copia parziale in I-Baf, <i>Carteggio e Documenti 1675-1775</i> , b. 1773, n. 2<br><br>Allegato in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 34 <sup>v</sup> -35 <sup>v</sup> . |
| 65 | A. Basili A G. Foschi<br>4 gennaio 1773       | I-Bc, I.017.158<br>SCH 0513  |
| 66 | A. Basili a G. B. Martini<br>14 gennaio 1773  | I-Bc, I.017.161<br>SCHN 0514<br><br>Allegato in I-Bc, I.017.190, e in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 35 <sup>v</sup> -36 <sup>r</sup> .  |
| 67 | A. Basili a G. Foschi<br>18 gennaio 1773      | I-Bc, I.017.159<br>SCHN 0515   |
| 68 | A. Basili a G. B. Martini<br>22 gennaio 1773  | I-Bc, I.017.152<br>SCHN 0516   |

69	Minuta della risposta di G. B. Martini ad A. Basili del 22 gennaio 1773	I-Bc, I.017.153 SCHN 0517
70	C. Pepoli Musotti a G. B. Martini 23 gennaio 1773	I-Bc, I.017.155 SCHN 4031
71	Minuta di risposta di G. B. Martini a C. Pepoli Musotti del 23 gennaio 1773	I-Bc, I.017.156 SCHN 4032
72	A. Basili all'Accademia Filarmonica di Bologna 29 gennaio 1773	I-Baf, <i>Carteggio e Documenti 1675-1775</i> , b. 1773, n. 5 Copia in I-Bc, I.017.160, SCHN 0518
73	A. Basili a G. B. Martini ottobre 1773	I-Bc, I.017.157 SCHN 0520
74	A. Basili a G. B. Martini 24 gennaio 1774	I-Bc, I.017.166 SCHN 0521
75	A. Basili a G. B. Martini 26 febbraio 1774	I-Bc, I.017.163 SCHN 0522
76	A. Basili a G. B. Martini (minuta) [s.d. ma post 26 febbraio 1774]	D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 4, cc. 10r-13r
77	A. Basili a G. B. Martini [s.d. ma maggio/giugno 1774]	I-Bc, I.017.188 SCHN 0546
78	A. Basili a G. B. Martini (minuta) giugno 1774	D-B Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 4, cc. 13r-15r.
79	A. Basili a G. B. Martini 19 settembre 1774	I-Bc, I.017.165 SCHN 0524

80	A. Basili a G. B. Martini 31 ottobre 1774	I-Bc, I.017.164 SCHN 0523
81	A. Basili a G. B. Martini 10 gennaio 1775	I-Bc, I.017.175 SCHN 0525
82	A. Basili a G. B. Martini marzo 1775	I-Bc, I.017.167 SCHN 0526
83	A. Basili a G. B. Martini 28 aprile 1775	I-Bc, I.017.168 SCHN 0527
84	A. Basili a G. B. Martini 7 luglio 1775	I-Bc, I.017.169 SCHN 0528
85	A. Basili a G. B. Martini 18 settembre 1775	I-Bc, I.017.170 SCHN 0529
86	A. Basili a G. B. Martini 24 settembre 1775	I-Bc, I.017.171 SCHN 0530
87	A. Basili a C. Morosi [s.d. ma post 24 settembre 1775]	I-Bc, I.017.189 SCHN 0547
88	A. Basili a G. B. Martini 17 novembre 1775	I-Bc, I.017.172 SCHN 0531
89	A. Basili a G. B. Martini 16 dicembre 1775	I-Bc, I.017.173 SCHN 0532
90	G. B. Martini ad A. Basili (minuta) 23 dicembre 1775	I-Bc, I.017.174 SCHN 0533
91	A. Basili a G. B. Martini 12 gennaio 1776	I-Bc, I.017.184 SCHN 0534



92	G. B. Martini ad A. Basili (minuta) 17 gennaio 1776	I-Bc, I.017.185 SCHN 0535
93	A. Basili a G. B. Martini 2 maggio 1776	I-Bc, I.017.176 SCHN 0536
94	A. Basili a G. B. Martini 3 giugno 1776	I-Bc, I.017.177 SCHN 0537
95	A. Basili a G. Marchiani 17 giugno 1776	I-Bc, I.017.178 SCHN 0538
96	A. Basili a G. B. Martini 15 luglio 1776	I-Bc, I.017.179 SCHN 0539
97	A. Basili a G. B. Martini 1° agosto 1776	I-Bc, I.017.180 SCHN 0540
98	A. Basili a G. B. Martini 23 agosto 1776	I-Bc, I.017.181 SCHN 0541
99	A. Basili a G. B. Martini 16 settembre 1776	I-Bc, I.017.182 SCHN 0542
100	A. Basili a G. B. Martini 11 novembre 1776	I-Bc, I.017.183 SCHN 0543
101	A. Basili a G. B. Martini 27 giugno 1777	I-Bc, I.017.186 SCHN 0544

## CARTEGGIO A. BASILI - G. A. BELLINI

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 102 | A. Basili a G. A. Bellini<br>3 giugno 1766     | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , cc.<br>14r-15v, n. 11. |
| 103 | A. Basili a G. A. Bellini<br>17 giugno 1766    | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , cc.<br>16r-17v, n. 12  |
| 104 | A. Basili a C. Magini<br>24 giugno 1766        | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , cc.<br>40r-41v.        |
| 105 | A. Basili a G. A. Bellini<br>12 luglio 1766    | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , cc.<br>18r-19v, n. 13  |
| 106 | A. Basili a G. A. Bellini<br>21 settembre 1766 | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , c.<br>22r-v, n. 15     |
| 107 | A. Basili a G. A. Bellini<br>ottobre 1766      | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , cc.<br>26r-27v, n. 18  |
| 108 | A. Basili a G. A. Bellini<br>novembre 1766     | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , cc.<br>24r-25v, n. 17  |
| 109 | A. Basili a G. A. Bellini<br>28 novembre 1766  | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , c.<br>23r-v, n. 16     |

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 110 | A. Basili a G. A. Bellini<br>6 dicembre 1766                                     | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , c.<br>20r-v, n. 14 |
| 111 | A. Basili a G. A. Bellini<br>14 aprile 1767                                      | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , c.<br>28r-v, n. 19 |
| 112 | A. Basili a G. A. Bellini<br>2 maggio 1767                                       | I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178,<br><i>Lettere e documenti della famiglia Bellini</i> , c.<br>30r-v, n. 20 |
| 113 | <i>NOTIZIE VARIE DEGL'ULTIMI MAESTRI DI<br/>CAPPELLA DELLA S. CASA DI LORETO</i> | D-B, Mus. ms. autogr. Basili, F. 1, pp.<br>1-2   |



CARTEGGIO TRA  
ANDREA BASILI E GIAMBATTISTA MARTINI

1.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**giugno 1747**

I-BC, I.017.102

SCHN 0465

EccoLe la nota de' libri conforme desiderava la Paternità Sua Molto Reverenda:<sup>1</sup>

Orlandi de Lasso, ducis Bavariae chori magistri, *Missae aliquot quinque vocum, secunda pars*, Monachii, excud. Adamii Berg, 1574.

-----  
Orlandi de Lasso, ducis Bavariae chori magistri, *Magnificat etc., quinta pars*. Monachii, excud. Adamii Berg, 1576.

-----  
Thomæ Ludouici a Victoria abulensis *Cantica B. Virginis vulgo Magnificat qui etc.*, ad Michaellem Bonellum card. Alexandrinum *etc.*, Romae, ex typ. Dominici Basae, 1581.

-----  
*Missarum liber secundus* Francisci Guerreri, in Alma Ecclesia Hispalensi portionarii et cantorum praefecti, Romae, ex typ. Dominici Basae, 1582.

-----  
Joannis *etc.* Praenestini *Missarum liber quintus*, Romae, sumptibus Jacobi Barichiae, 1590, apud Franciscum Coattinum, dicatus d. d. Guilielmo Comiti *etc.*

-----  
Praenestini *Missarum liber secundus*, Romæ, apud heredii Valerii et Aloisii *etc.*, 1567.

-----  
Un libro di messe del Palestina [*sic*]<sup>2</sup> a cui manca il frontespizio: impressum Romae, apud Valerium Doricum, et Aloisium fratres, 1554.

-----  
*Liber missarum* Const. Portae dicatum Illustrissimo e Reverendissimo Julio Feltro de Ruvere Urbin. Card. Manca il frontestepizio, in fine non v'è né anno, né stampatore.

---

<sup>1</sup> Intestazione, luogo e data non pienamente leggibili a causa della rifilatura del bordo superiore della lettera. Dal residuo di testo è possibile stabilire che la lettera è stata inviata da Loreto nel giugno 1747, probabilmente nei primi giorni del mese, e in ogni caso prima della missiva datata 7 giugno 1747, n. 2.

<sup>2</sup> Basili adotta sistematicamente nei suoi scritti la forma «Palestina», in luogo di «Palestrina», per indicare il *Princeps musicae*.

-----  
*Canticum B. Mariae Virginis* a Jo. Animuccia *etc.*, apud heredes Valerii et Aloisii Doricorum fratrum Brixensium, anno 1586.

-----  
*Sex missae etc.*, auctore Jacobo de Kerle Flandro Jprensi *etc.*, *liber primus*, Venetiis, apud Ant. Gardanun, 1562.

-----  
Joan. Animucciae, *Missarum liber primus*, Romae apud heredes *etc.* Doricorum fratrum Brixensium, 1567.

-----  
*Magnificat*, Christophori Moralii hispani aliorumque excellentiumque virorum *etc.*, Venetiis apud Ant. Gardanum, 1562.

-----  
Joannis Petri Aloysii Praenestini, *Missarum liber primus*, Romae, sumptibus Jacobi *etc.*, 1590, apud Franc. Serenissimo d. Guilielmo *etc.* Bavariae duci *etc.*

-----  
Thomae Ludouici a Victoria abulensis *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum*, ad seren. Sabaudiae ducem Carolus Emanuele subalmpinerum principem *etc.*, Romae, ex typ. Dominici Basae, 1585.

-----  
*Messe* dell'Abbate Domenico Dal Pane, soprano della cappella pontificia, estratte da esquisiti mottetti del Palestrina, dedicate all'Em. Card. Benedetto Pamphilio, opera quinta, in Roma, per il Mascardi, 1687.

-----  
*Missarum liber primus* Archangeli Cribelli *etc.*, cappellae pontif. musici, Romae, ex typ. Curtii Laurentini, 1615.

-----  
Io ho in parte sbrigato le mie funzioni, e Vostra Reverenza credo che ancora si troverà più libero, onde io per mantenere la parola dataLe ecco che ho incominciato in parte l'adempimento. Tocca ora a Vostra Reverenza incaricarmi de' suoi stimatissimi cenni perché io da essi onorato sempre più possa ottenere la consolazione di vivere nella sua memoria per vero essere quale in fretta mi dico anzioso de' suoi caratteri

vero devotissimo servitore  
Andrea Basili

## 2.

A. BASILI A G. B. MARTINI

7 giugno 1747

I-BC, I.017.101

SCHN 0464

Mentre con tanta gentilezza dell'animo suo, di cui Vostra Paternità va molto adorna, m'onora co' suoi pregiatissimi caratteri, quali (benchè tardi stante ogni sua grand'occupazione) non so spiegare il contento che recato mi hanno, e forse maggior perché da me desiderati, e forse perché mentre io immeritevole me ne dichiarava, inaspettatamente, et all'improvviso a me giunti. Mi animo a rispondere alla sua richiesta dicendole in primo luogo, che il libro mancante del frontespizio è ancora mancante d'una sua parte, incominciando dall'*Osanna* della messa *Ecce Sacerdos*.<sup>3</sup> Il rimanente è in tutto e per tutto come dice Vostra Reverenza, poiché siegue l'*O Regem coeli, Virtute magna, Gabriel Archangelus etc.*<sup>4</sup> Circa poi le due copie dell'opera sua, fra le altre ammirabili, di sonate, ancora non l'ho vedute.<sup>5</sup> E perché non credo che *periculum sit in mora*, adesso, per quando a me giungeranno, le rendo distinte grazie del suo buon cuore. Credo m'avviserà il costo, ch'io subito lo rimborserò. Guardisi in questo tempo d'estate di non molto occuparsi, mentre anche la musica che ha per oggetto di sollevar l'animo, quando riducesi a passione fa del nocumento. E si contenti che qui stiri il detto d'Ovidio:

*Enervant animos citharae, cantusque, liraeque,  
et vox, et numeris brachia mota suis.*<sup>6</sup>

Prego in tanto Vostra Reverenza compatire la mia audacia, gradire il vero ossequio, e tenermi fortemente ascritto nel numero de suoi più umili servitori, quale mi ridico di Vostra Reverenza Molto Illustre e Molto Reverenda

Loreto, 7 giugno 1747

Non le mando altra nota de' libri, mentre il rimanente è tutto manuscritto, a riserva d'un libro d'*Inni per tutto l'anno*, che supponesi sia del Palestina. Subito ch'avrò tempo gli manderò il ritratto d'Orlando di Lasso.<sup>7</sup> Il sig. Mastini La riverisce.<sup>8</sup> Io desidero spesso i

---

<sup>3</sup> Cfr. lettera precedente, n. 1.

<sup>4</sup> Il riferimento è a G. P. da PALESTRINA, *Missarum liber primus*, Roma, Alessandro Gardano, 1591.

<sup>5</sup> Cfr. lettera successiva, n. 3.

<sup>6</sup> OVIDIO, *Remedia amoris*, II, vv. 753-754. La citazione corretta è «*Enervant animos citharae lotosque lyraeque | Et vox, & numeris brachia mota suis*». Basili la riprende invece da Zarlino, che sostituisce «*cantusque*» a «*lotosque*». Cfr. G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, Francesco Senese, 1562, p. 10: «da musica in tal modo usata rende gli animi de' giovani mal composti, come bene lo dimostrò Ovidio dicendo: *Enervant animos, citharae, cantusque lyraeque | Et vox, & numeris brachia mota suis*».

<sup>7</sup> Su questo ritratto di Orlando di Lasso cfr. lettera del 14 ottobre 1747, n. 5.

<sup>8</sup> Per le notizie biografiche relative a Giambattista Mastini cfr. cap. I.

suoi caratteri e i suoi stimatissimi comandamenti

umilissimo devotissimo obbligatissimo servo

Andrea Basili

3.

A. BASILI A G. B. MARTINI

18 luglio 1747

I-BC, I.017.104

SCHN 0466

Essendo il sig. Mastini partito per Ancona per sentire l'opera in musica, credo io in fretta perché mi ha mandato la presente per il mio scolare avvisandomi che io facessi la soprascritta perché egli non ricordavasi il di Lei nome. Or vengo a Vostra Reverenza, cui ringrazio infinitamente per l'onore in inviarmi la sua operetta della quale ho molto goduto.<sup>9</sup> Ma non bilancio però come il sig. Mastini, poiché considero le cose con altro lume avendo il capo mio fatto, secondo me, in altra maniera. Perciò dico che avendo avuta la sorte di conoscere Vostra Reverenza confesso d'aver conosciuto una mente da tenere piede (come si suol dire) a chi che sia grand'uomo. Ho veduto quest'ultime sue *Sonate* e dico che per buon gusto, e stile sciolto, molto dalla maggior parte degli'uomini desiderato, non hanno uguali; ma l'opera che mi favorì in Loreto<sup>10</sup> dico che se Vostra Reverenza non avesse fatto altro, né altro facesse, basta per costituirlo, da chi capisce, il primo fra primi, e per il merito delle idee per lo studio de' soggetti, per le connessioni de' contrapunti, e per il movimento delle parti, e per l'intraprese degli'obblighi, e per i rivolti, e per la vaghezza dell'estenzioni; che se richiede una somma applicazione per la difficoltà d'intenderlo, e più per eseguirlo, secondo il mio sentimento, lo tenga per ammirarlo come un mistero, che tale credo possa essere l'idea, o immaginativa specie di chi non ha tanto di capacità. Più caro padre, virtuosissimo religioso, celeberrimo valentuomo del secolo nostro vorrei dire, ma a che serve ch'io più l'infastidisca, mentre Lei ha tanto di cognizione, che credo possa vantare d'esser fin giunto a conoscer se stesso, benché dica il Filosofo che niun se stesso conosce a pieno, onde giunto a tale perfezione, ami [?] la consolazione dell'uomo perfetto che Virgilio dice:

---

<sup>9</sup> Basili si riferisce quasi certamente alle *Sonate per l'organo e il cembalo*, pubblicate da padre Martini nel 1747, e non alle *Sonate d'intavolatura per l'organo e 'l cembalo*, edite nel 1742, come lascia supporre l'appellativo di «operetta» e la successiva sottolineatura del «buon gusto» e «stile sciolto» che caratterizza i brani. Martini aveva inviato due copie dell'opera a Giambattista Mastini, organista della cappella lauretana (cfr. lettera allegata alla presente, n. 4), pregandolo di sottoporre un esemplare all'attenzione del maestro lauretano, nella speranza che fosse interessato all'acquisto.

<sup>10</sup> Basili si riferisce alla *Salve Regina* a 5 voci e basso continuo composta da padre Martini a Loreto il 1° maggio 1747, il cui autografo è conservato in I-LT, Archivio cappella musicale, b. 217.



*Vir bonus et sapiens ...*  
*Judex ipse sui, totum se explorat ad unguem.*  
*Quid procures vanique levis quid opinio vulgi*  
*Securus: mundi instar habet teres, atque rotundus.*  
Che al fine poi ... *dat palmam, et praemia rectis.*<sup>11</sup>

Se m'avvisa il costo, io subito La rimborserò come piace a Lei, e già che la sorte vuole che la lontananza del luogo non mi permette d'essere a bagiarLe le mani, con somma venerazione bagerò il suo diletto e stimatissimo nome impresso nelle sue opere, facendolene parte affinché resti sincerata, e delle stima, e dell'ossequio ch'io professo a che di nuovo mi ridico  
di Vostra Reverenza Molto Illustre e Molto Reverenda

Loreto, 18 luglio 1747

Se Lei mi scrive spesso, oltre che mi renderà sommamente consolato, et onorato, mi darà anche riprova che gradisce la mia debole servitù. Onde La prego, e riprego di avere nuove de suoi caratteri che più mi saranno cari, se accompagnati da suoi stimatissimi comandamenti.

umilissimo devotissimo obbligatissimo servo  
Andrea Basili

4.

G. B. Mastini a G. B. Martini<sup>12</sup>

**18 luglio 1747**

I-Bc, I.017.103  
SCHN 3113

Ho ricevuto le due mute delle *Sonate*,<sup>13</sup> una delle quali subito l'ho consegnata al sig. maestro di cappella,<sup>14</sup> delle quali e lui, e io gliene restiamo infinitamente obligati, e ne La ringraziamo di averci onorati d'un libro veramente degno di Lei. Il sig. maestro l'altra sera me le fece sentire tutte, e mi disse, che in quel genere era la meglio opera che fosse uscita alle stampe. Egli poi le sona così perfettamente, che fa meravigliare, sicché maggiormente

<sup>11</sup> Si tratta in realtà di una citazione dal *De viro bono* di Ausonio (vv. 1, 3-5, 26), testo incluso anche tra gli scritti dell'*appendix vergiliana*. Basili trascrive erroneamente «*habets*» in luogo di «*habens*».

<sup>12</sup> Questa lettera era allegata alla precedente, come risulta da quanto scrive Basili. Per questo motivo si è deciso di inserirla di seguito.

<sup>13</sup> Come si è detto sopra si tratta probabilmente dell'op. 3 del Francescano.

<sup>14</sup> *Scil.* Andrea Basili.

spicca, e il compositore e l'esecutore. Circa le composizioni Lei mi disse che avrebbe battuto in due zecchini. Ora in dirLe il mio sentimento, quando si contentasse di cinque scudi sono in grado di pigliarle, non dico, che non meritino le composizioni, che credo saranno tutte del sig. Riccieri,<sup>15</sup> molto più di quello li esibisco, ma consideri, che io non le piglio altro, che per vederle, mentre io non m'essercito più in far il maestro di cappella, et il compositore, onde starò attendendo La sua intenzione. Li consaputi responsori, sicome li copia un sig. di Macerata, così non li ho potuto far fretta, ma spero che in breve li avremo tanto più che dentro agosto io anderò in Macerata e li sollecitarò. Intanto Ella mi conserva la sua grazia, e padronanza, e dove voglia mi comandi liberamente mentre hanno tutto il piacere d'ubidirla, anche devotamente riverendola anche per parte del sig. maestro di cappella resto a suoi carissimi cenni  
di Vostra Signoria Molto Illustre e Reverenda

Loreto, li 18 luglio 1747  
devotissimo obbligatissimo servitore  
Giambattista Mastini

5.

A. BASILI A G. B. MARTINI

14 ottobre 1747

I-Bc, I.017.105  
SCHN 0467

E pure farà d'uopo mi perdoni. Una cantata a 4 voci con stromenti, e molte altre composizioni da chiesa; anzi di più molte battaglie, o per dir meglio contese musicali che per lottare ha bisognato, per compiere al mio dovere, fare e con dissertazioni, e con critiche ragionevoli scoprire il vero sì' per difendere la musica che per sostenere qualche amico. Tutte queste ed altre infinite cose non mi han dato campo di corrispondere subito all'ultima sua gentilissima. Adesso adunque che respiro un poco, torno a Vostra Paternità Molto Reverenda cui sempre più mi inchino. Perciò con questa La prego a perdonarmi la tardanza, e poi a conservarmi la sua grazia. Gli mando incluso il ritratto di Orlando di Lasso rozzamente fatto,<sup>16</sup> perché l'avrei a dir il vero ricercato con la penna, e come l'altro che gl'accludo, ma dovendo un di questi giorni partire per alcune funzioni, e dovendo preparare molte cose non mi permette il tempo d'applicarmi maggiormente ad una cosa, che tanto a Vostra Reverenza credo servirà solo per ridere. Circa il libro del Palestina

<sup>15</sup> Giovanni Antonio Riccieri (Venezia, 5 novembre 1679 - Bologna, 1° maggio 1746), cantore soprano, compositore e didatta. Giambattista Martini lo ebbe, tra gli altri, come insegnante.

<sup>16</sup> Nel catalogo online del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna si identifica il ritratto di Orlando di Lasso al quale si riferisce Basili con il dipinto attualmente conservato nella Sala Bossi del Conservatorio "G. B. Martini" (inventario B 11862 / B 37657). Tuttavia, sembra difficile poter attribuire questa tela al maestro lauretano. Cfr. anche la lettera del 7 giugno 1747, n. 2.

essendovi stata sua maestà il re Giacomo d'Inghilterra con Sua Altezza Reale Eminentissima il Cardinale Enrico, per cui si è fatta con tutta pompa la sopradetta cantata, et altre funzioni, non ho mai pensato di parlarne con monsignor Governatore, senza la di cui licenza non posso in questo genere rimuovere carta alcuna. Egli è andato in villeggiatura, ma a novembre gli saprò dire il tutto, e lo tenghi per fatto, quando le piaccia. Per una mia curiosità vorrei sapere che messa è del Palestina questa il di cui primo *Kyrie* incomincia così



La messa è a quattro, ma non ne so né il titolo, né in qual libro si messe del detto autore sia, e qui in cappella non l'abbiamo. L'ho bensì io in partitura, che l'ebbi in Roma, dove feci un baratto, con quella *Ecce Sacerdos magnus etc.* quasi per forza. Per fine ripregandoLa della Sua grazia, dandole nuova, che ormai siamo tutti quasi bolognesi, perché monsignor Campagnoli,<sup>17</sup> e monsignor Stella Governatore<sup>18</sup> nostri degnissimi, e pietosissimi superiori sono bolognesi, onde veda se stiamo allegramente, e poi godendo della di Lei paterna amicizia sono per parte mia tutto contento. M'onori de suoi cenni, e mi dispiace che non siamo più vicini, per farLe parte di alcune liti musicali, come gli ho detto, perché credo che Vostra Reverenza godrebbe al pari di me. E bagiandoLe devotamente le sagre mani immutabile mi coscrivo

di Vostra Paternità Molto Reverenda

Loreto, 14 ottobre 1747

Il sig. Mastini La riverisce distintamente.

umilissimo devotissimo obbligatissimo servo  
Andrea Basili

6.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**31 gennaio 1748**

I-BC, I.017.106

SCHN 0468

Molto Illustre e Molto Reverendo Padre Signore Padrone Colendissimo

<sup>17</sup> Giovanni Battista Campagnoli, nato a Cento il 12 settembre 1683, fu vescovo di Loreto e Recanati dal 28 marzo 1746 fino alla morte, avvenuta il 25 giugno 1749.

<sup>18</sup> Giovanni Battista Stella, nato a Bologna il 30 settembre 1698, fu governatore di Loreto dal 1749 al 1757, anno in cui venne eletto vescovo di Rimini, ove morì il 17 dicembre 1758.

In fine della lettera troverà il primo *Kyrie* della messa del Palestina, che io desidererei sapere qual titolo abbia, ed in che libro di messe del detto autore ella sia. Ho riverito da sua parte il sig. Mastini il quale ha dimostrato per quanto Lei m'impone, circa le composizioni del Riccieri, gran svogliatezza, onde credo che da sé a quest'ora gliene avrà scritto. Per servirLa secondo il suo desiderio circa il mancante libro del Palestina ho trovato scanzo di tempo proprio (che tanto ci vuole co' superiori) per fare il cambio del libro, di parlarne con l'illustrissimo monsignor Governatore senza di cui non avrei potuto fare cosa alcuna. Ed il medesimo mi ha dato ordine ch'io faccia pure liberamente, tanto più che gl'ho fatto riflettere esser in vantaggio del Santuario dare un libro imperfetto per uno perfetto. Mi perdoni se non ho risposto prima, poiché l'imbrogli delle feste, e poi del carnevale avendo dovuto mandare fuori istruito un mio discepolo, mi hanno trattenuto di potere esercitare l'uffizio mio, in dovendoLa ringraziare dell'onore de' suoi stimatissimi caratteri, e della benigna grazia con cui degnasi di rispondermi. Potrà adunque mandare il libro del Palestina ogni volta che Le piace, ed io consegnerò questo che Vostra Reverenza desidera.

Gli eredi del fu sig. Giacomelli si trovano da esitare alcuni libri, de quali se Vostra Reverenza provveder si volesse sarebbero al caso suo, onde gliene scrivo qui la nota affinché Lei mi risponda se gl'aggradano, e m'avvisi soprattutto cosa vuole spendere affinché possa partecipare i suoi sentimenti a detti eredi.<sup>19</sup>

[+]<sup>20</sup> Joannis Petri Aloysii Prenestini *etc. Missarum liber primus*, impressum Romae, apud haeredes Aloysii Dorici, A.D. 1572.

[+] Joan. Pet. Aloy. Prenestini *Missarum Liber Secundus*, Romae apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum, 1570.

[+] *Magnificat omnitonum cum quatuor vocibus* Chistophori Moralis *etc.* aliorumque, excellentium virorum in amplissima haec forma caractereque perspicuo pro *etc.*, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1562.

[+] *Sex missae suavissimis etc.*, auctore Jacobo de Kerle Flandro *etc.*, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1562.

[manca] Alter similis huic cum adjunctis unius *Missae mortuorum, innorum, et magnificat diversorum auctorum*.

[manca] *Introitus et alleluja per omnes festivitates totius anni etc.*, Placidi Falconi Asulani, Venetiis, apud filios Antonii Gardani, 1575.

<sup>19</sup> Sulla mediazione tra Martini e gli eredi di Geminiano Giacomelli tentata da Basili, cfr. A. SCHNOEBELEN, *The Growth of Padre Martini's Library as Revealed in His Correspondence*, «Music & Letters», vol. 57, n. 4, 1976, pp. 379-397: 386.

<sup>20</sup> Martini ha segnato accanto ad alcuni titoli una «+» per indicare che li possiede già e «manca» per indicare che non sono presenti nella sua biblioteca. Le note di Martini sono riportate in parentesi quadrate.

[+] Constantij Portae *etc. Missarum liber primus*, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1578.

[manca] Patrem A. Jo. Maillard cum octo vocibus *etc.*, Lutetiae, apud Adrianum le Roii et Robertum Ballard regis thipographos *etc.*, 1557.

[manca] Orlandi de Lasso *etc. Missae aliquot quinque vocum, secunda pars*, Ill. Principis *etc.*, Monachii, excudebat Adamus Berg, 1574.

[manca] Missae de dulce memoria Cipriani de Rore.

[manca] Missae Stabat mater dolorosa.

[manca] Alius liber missarum sine frontespitio.

[+] Thomae Ludovici a Victoria *etc. Missarum libri duo a 4 e a 5 etc.*, Romæ, ex typographia Dominici Basse, 1583.

[+] Missæ tres Petro Cadeae prestantissimo musico 4 vocibus ad imitationem tenorum, Lutetiæ, apud Adrianum le Roii et Robertum Ballard regis *etc.*, 1558.

[manca] Antonii Cifra *etc. Missarum liber secundus etc.*, Romae, apud Lucam Antonium Soldanum, 1621.





Da questo pezzo del *Kyrie* che già ci siamo intesti potrà vedere, se trovar si può il sito dell'autore *etc.* Et in fretta bagiandoLe le sagre mani mi dico con tutta venerazione di Vostra Signoria Molto Illustre e Molto Reverenda

Loreto, 31 gennaio del 1748  
suo umilissimo devotissimo servo  
Andrea Basili

7.<sup>21</sup>

A. BASILI A G. B. MARTINI

8 aprile 1748

I-Bc, H.084.179  
SCHN 0463

La somma stima ch'io ho per Vostra Reverenza, e l'amore per la repubblica musicale mi tiene impiegata sempre la mente, et allora più, che m'imbatto in gente intelligente, onde in congiuntura che qui in Loreto onorato sono della presenza dell'illustrissimo signorino Gio. Batta Paoli, consigliere del principe di Fulda, dilettante di musica molto intelligente,<sup>22</sup> ho ad esso rappresentato il sommo merito di Vostra Reverenza et ho fatto sentire le sue sonate, oltre averle rappresentato, che in Italia non abbiamo uguale a Lei. Desideroso pertanto egli di riverirLa e conoscerLa, al pari di me che La venero, sono riverentemente a pregarLa volerlo contentare di farsi conoscere, e discorrere seco per poche ore che si tratterrà costì.

<sup>21</sup> Nel catalogo stilato da Schnoebelen questa lettera è erroneamente datata 8 aprile 1746. Cfr. A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An Annotated Index*, New York, Pendragon, 1979.

<sup>22</sup> Per le notizie biografiche relative a Johann Baptist Pauli [Giovanni Battista Paoli], cfr. cap. I.

Son certo che Ella colla solita sua dolcissima cortesia riceverà questa mia preghiera, e farà godere ad esso la consolazione della Sua affabilità.

Sono più ordinarii che scrissi a Vostra Reverenza una della mie su di cui gli esponevo una nota di molti libri di musica da esitarsi,<sup>23</sup> ed ancora n'aspetto la risposta. Gli mandai il *Kyrie* della messa della Palestina, e gli avvisai come già avevo avuto il congedo di darLe in permuta il libro di messe del Palestina da monsignor illustrissimo Stella, nostro stimatissimo Governatore, il quale spero che gli scriverà d'altre cose, se a quest'ora non gl'ha scritto. Lei può fare quanto crede, ch'io, sempre, benché di minimo concetto, e di niun merito appresso chi che sia parlerò e sarò la tromba della somma virtù di Vostra Reverenza, ed alle prove lo vedrà, benché Lei non abbia bisogno di questa vile, e roca trombetta, perché il Suo merito, e fama già da se è una tromba risuonante, pure avrò io questo piacere di fare del rumore con la mia. Mi onori per grazia de' Suoi caratteri accompagnati co' Suoi da me stimatissimi comandamenti, e resto di Vostra Reverenza Molto Illustre e Molto Reverenda

Loreto, 8 aprile 1748

umilissimo devotissimo obbligatissimo servo

Andrea Basili

## 8.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**4 maggio 1748**

A-Wn, Autogr. 7/10

Cattive nuove! Anzi dica ottime, poiché affisso io al detto: *et spe salvi facti sumus*,<sup>24</sup> et all'altro di s. Paolo *cupio dissolvi et esse cum Christo*<sup>25</sup> benché con timore grandissimo in relazione alla mia mal menata vita, ottimo sarebbe stato il passaggio estremo perché *servus inutilis*. Ringrazio però il Signore e la Beatissima Vergine in qualunque maniera siasi di me per quello che potrà l'adempimento del *fiat voluntas tua sicut in coelo et in terra*. Che bella musica, anzi la vera, e perfetta avrei sentito, graziato ch'io fossi stato per i meriti di Gesù Christo d'entrare in paradiso! Ivi avrei veduto il mio essere di tritono convertito non dico in un unisono perché troppo lontana, e discordante relazione (cioè il demerito mio); non dico in ottava perché troppa temerità per una quasi simile ragione; non dico in quinta perché richiede altre riflessioni, come d'esser stato un tritono passeggero o che so io; ma forse in una terza almeno minore per poter entrare in concerto ancor io. Ma veda Lei che trasporto di mente è questo mio! Bisogna compatirmi: la debolezza mia non può partorire che

<sup>23</sup> Cfr. lettera precedente del 31 gennaio 1748, n. 6.

<sup>24</sup> VULGATA, *Epistola b. Pauli apostoli ad Romanos*, 8, 24.

<sup>25</sup> VULGATA, *Epistola b. Pauli apostoli ad Philippenses*, 1, 23-24.

regazzate, che lepidette; ma appunto così mi rendo a Lei più sensibile, poiché allor quando mi credè morto, mi pianse;<sup>26</sup> adesso che mi sente vivo, e che scherzo, Vostra Reverenza riderà.

Subito ch'avrò il libro ch'Ella mi dice consegnerò l'altro che desidera. Circa gl'altri libri ho pensato bene non parlarne di vantaggio, tanto più che monsignore ci ha le mani.

Circa il *Kyrie* del Palestina da me mandato Le mi fa stare ancora in dubbio poiché lo stile in tutta la musica è molto simile. Bernardo Gaffi mio maestro mi disse ch'era del detto Palestina. Al contrario poi mi trovo de' passi molto curiosi, e poi Vostra Reverenza ne dubita, non so che concludere. Ma tanto girerò che scoprirò il vero, e gliene darò contezza. Circa il signore che favorito mi ha di presentarLe la mia lettera mi pare un dilettante ch'ha il suo merito.<sup>27</sup> Circa il rigore de' precetti tentai capacitarlo con fargli vedere che delle cose estranee che poste sono fuori dalla nostra mente l'uomo con tre mezzi n'acquista l'idee: *sensibus, testimonio, analogia*.<sup>28</sup> Circa il senso difficilmente potevamo accordarci perché al mondo a chi piace la lente,<sup>29</sup> a chi il pisello. Per questa varietà il mondo è bello. Con tutto ciò principiando da Pitagora sappiamo (dissi) che il senso dell'udito fu la causa ch'egli dimostrasse con evidenze matematiche la diversità de' suoni, e gl'altri autori susseguentemente hanno ampliata la scienza, e pratica musicale. Et eccoci al testimonio a cui per prestare piena fede si richiedono tre cose 1° *ut testis non decipiat*; 2° *ut alios decipere nolit*; 3° *ut clare mente exprimat, et ut haec bene ab aliis capiatur*.<sup>30</sup> Qui al nostro proposito v.g.<sup>31</sup> il testimonio del signore sopradetto è Alessandro Scarlatti come suo maestro. Questo, dico io, non è testimonio da sbagliare (almeno poniamo così); che vogli ingannar gl'altri, molto meno, perché era d'un carattere molto savio; che abbia espresso chiaramente i suoi documenti? Per testimonianza di ciò, io non so che dire: il punto sta *ut bene ab aliis capiatur*. Poiché dice il nostro signore che non ammetteva egli e.g.<sup>32</sup> la 5<sup>a</sup> per moto contrario, esaminando ciò, io a dire il vero avevo maniera di farglielo vedere, e toccare con mano ch'il Scarlatti l'avesse detto perché positivamente l'ha osservato, ma egli non seppe dimostrarmi né ch'egli l'avesse fatto, né in quali circostanze, né il perché. Onde conclusi dentro di me, che *ipse non bene capit*. Lascio da parte l'altre infinite questioni amichevoli ch'avemmo insieme con sommo piacere d'entrambi. Io però in molte cose non dissi tutto per timore d'offenderlo, poiché maggior di me, e per dubbio al certo (ch'io conoscendomi non poco ignorante) di poter errare. *Ab operibus eorum cognoscetis eos*.<sup>33</sup> Facendo però l'analogia sopra alcune composizioni le trovai molto lontane da tali rigori. Non così nel testimonio Alessandro Scarlatti, e nelle circostanze a me note, e che non trovo così chiaramente espresse ne' nostri autori sistematici, vedendone solo un'ombra nel Zarlino, in specie nel rendere alcune ragioni più vicine al criterio del vero, e negli altri adombrate dentro una

<sup>26</sup> Sulla falsa notizia della morte di Basili diffusasi a Roma nel 1748 cfr. cap. I.

<sup>27</sup> *Sil.* Johann Baptist Pauli da Fulda, cfr. lettera dell'8 aprile 1748, n. 6.

<sup>28</sup> Basili cita tacitamente da W. J. GRAVESANDE, *Introductio ad philosophiam, metaphysicam et logicam*, Leida, Verbeek, 1736, p. 112 (cap. XIII, *De veritate idearum, quas non immediate acquirimus*).

<sup>29</sup> Lenticchia.

<sup>30</sup> GRAVESANDE, *Introductio ad philosophiam, metaphysicam et logicam* cit., p. 128 (cap. XV, *De evidentiae moralis fundamento secundo, testimonio*).

<sup>31</sup> Abbreviazione per *verbi gratia*.

<sup>32</sup> Abbreviazione per *exempli gratia*.

<sup>33</sup> VULGATA, *Evangelium secundum Matthaeum*, 7, 16. Il passo originale recita: *a fructibus eorum cognoscetis eos*.



materialissima pratica. Pure perché dubito d'esser ingannato dall'amor proprio mi ritiro nel mio niente, mi rimetto in tutto agl'uomini saggi fra quali il primo luogo tiene Vostra Reverenza a cui bagiando con tutta venerazione le sagre mani, e ringraziandoLa con vero cuore della consolazione, ed onore de' Suoi caratteri che non so spiegarLe quanto sia stata grande. La prego quando ha tempo di darmi questa consolazione perché possa godere le Sue stimatissime lettere già che non posso la pregiatissima Sua persona dicendomi immutabilmente  
di Vostra Reverenza

Loreto, 4 maggio 1748

Circa il Basso ch'Ella mi propone (si contenti ch'il dica): qui i quattro posti sono tutti pieni di quattro persone, ma non di voce, poiché parmi sentire dal *parhypate hypaton* in giù tanti buchi del bancone d'un organo di dove esce il fiato solo a far un sibilo perché vi mancano le canne.<sup>34</sup> Onde Dio volesse che si potesse far entrare il sig. Gaetano, che lo suppongo d'un buon cilindro dotato, a poter formare li toni de' Paesi Bassi. Tenga a sé i miei scherzi, e di nuovo resto

umilissimo devotissimo obbligatissimo servo  
Andrea Basili

9.<sup>35</sup>

J. B. PAULI A G. B. MARTINI

**25 giugno 1748**

I-Bc, H.086.094  
SCHN 3992

Molto Reverendo Signore e Padrone Colendissimo

Tutto confidato nelle gentili espressioni, che Vostra Fraternità compiacque contestarmi nel mio momentaneo soggiorno del qual appo di Ella nel passaggio che feci per Bologna n'ebbi il vantaggio. Vengo primieramente a notificarLe il mio salvo ristabilimento in patria in dove tutto ansioso viverò de' bramati comandamenti di Vostra Fraternità dovunque possa mai servirLa in queste parti, e poi a rammentarLi i favori ch'Ella per sua generosità mi promesse a volermi onorare di qualche sua composizione, acciò nonostante la lontananza in cui siamo possa goderla qui in Fulda ed ammirare la sua virtù; parimente favorirà con tal occasione trasmettermi quel da me in Bologna ricercato Musico pratico, che brevemente

---

<sup>34</sup> Basili si riferisce al somiere dell'organo.

<sup>35</sup> Si è ritenuto opportuno inserire questa lettera di Pauli a padre Martini perché consente una migliore intelligibilità del contenuto della precedente.

dimostra etc. opera di Gio. Maria Bononcini Modanese in Bologna per Giacomo Monti, con aggiungervi le sonate o fughe date in stampa da Vostra Fraternità non già quelle facile [sic] ch'io ebbi da Ella in Bologna, ma le difficile [sic];<sup>36</sup> e ricercarebbe un amico anche un mottetto di Basso con violino, e che fosse d'un stile bizzarro con l'*Alleluia*. Se dunque Vostra Fraternità vole favorirmi del promesso e da me di sopra ricercatoli, potrà far imballare detta musica insieme e consegnarla a cotesti signori mercanti fratelli Pilati, a' quali oggi gli do avviso di prendere detto fagottino da Vostra Fraternità, ed insieme rimborzarlo del denaro per le sue sonate, per copiatura del mottetto, e per il libro di Bononcini, pregando Vostra Fraternità di darmi per la posta avviso di tutto quello che sia stato consegnato a detti signori Pilati e del denaro ch'Ella abbia da loro ricevuto. Io scrissi al nostro sig. Basili i pochi discorsi che facessimo [sic] tra noi, e che Ella approvava per perfetta la mia scuola, benchè restringa molto la libertà del compositore, che spero sentire dal medesimo la risposta di non essere contento della mia decisione essendo lui d'opinione tutta contraria; onde comincerà forse tra noi tre una amichevole contesa. E tutto disposto a servirLa con piena stima ed ossequio mi rassegno di Vostra Fraternità

Fulda, 25 giugno 1748  
obligatissimo affezionatissimo servitore  
Gio. Batta Pauli

10.

G. B. MARTINI AD A. BASILI (MINUTA)

20 luglio 1748

I-Bc, I.017.108  
SCHN 0470

Al sig. Andrea Basili, Loreto  
Bologna, li 20 luglio 1748.<sup>37</sup>

Molto Illustre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Questa volta sì, che Ella ha occasione grande di lamentarsi della mia troppa tardanza in rispondere alle due Sue da qualche tempo favoritemi, ma le mie non ordinarie facende, e che in questo tempo sono state fuori di misura continue, ed eccedenti più che solito, sono state la pura cagione di una tal mia mancanza, sicché voglio sperare un benigno compatimento dalla singolar bontà del sig. Andrea Basili. Ho ricevuto lettera dal sig. Paoli da Fulda, quale nel passaggio, che fece per Bologna, mi onorò di sua visita. Egli veramente

---

<sup>36</sup> Pauli si riferisce alle *Sonate d'intavolatura per l'organo e 'l cembalo*, pubblicate da Martini nel 1742.

<sup>37</sup> Destinatario, luogo e data annotati a bordo pagina della minuta.

tiene le opinioni più rigorose che siano mai state abbracciate da professori di musica, e varie, che si degnò sollicitarmi, fui obbligato ad aprovargliele, tuttavia le dissi che in pratica non sempre e in ogni occasione si possano mettere in esecuzione, il che anche egli non poté negarmi, sicché restassimo appagati l'uno dell'altro, cosa per la mia parte non così difficile a succedere: egli è bensì vero, che vorrei sentirle ridotte in pratica, perché se l'effetto non riesce, sono fuori di proposito, stante che i primi maestri non ebbero in assegnarle altro fine, che di soddisfare il senso, senza però opporsi alla ragione. Io Le rendo poi distintissime grazie per il libro del Palestrina favoritomi in cambio dell'altro già speditoLe.

Devo anche pregarLa, ogni qualvolta fosse luogo, a ricordarsi del sig. Peretti, che oltre il cantar di Basso, canta anche di Tenore, sicché in un modo o nell'altro potrebbe servire codesto Santuario. Mi confermi la sua stimatissima grazia e l'amore che sarò sempre, quale in fine mi dico

11.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**24 febbraio 1749**

I-Bc, I.017.109

SCHN 0471

Le rendo infinitamente grazie per il termine dell'indice inviatomi, restando pago di quanto intorno all'autore ella mi dice,<sup>38</sup> ma sono italiano ancor io essendo perciò qual ape che gode di sentire da ogni fiore, da ogni erba aromatica quel buono che fa per il mio gusto, che piace al mio palato. Per l'impegno di un tal sig. abate Tuscer spero d'aver m. Rameau,<sup>39</sup> e m. Blainville,<sup>40</sup> di cui essendo come ella dice una delle *Memorie della storia* [sic!] di Trevoux,<sup>41</sup> non occorrerà se non che quando mi giunge inviarglielo. Il tempo non mi permette dilungarmi d'avantaggio, e mentre mi rinnovo servitore obbligatissimo, con tutta la stima, passo, ansioso della nuova felice di Sua ricuperata salute, e con riverirLa distintamente da parte di monsignor Stella, passo dissi a rinnovarmi di Vostra Reverenza Molto Illustre e Molto Reverenda

Loreto, 24 febbraio 1749

umilissimo devotissimo obbligatissimo servitore

Andrea Basili

---

<sup>38</sup> Cfr. lettera del 4 maggio 1748, n. 8.

<sup>39</sup> Basili intendeva procurarsi una copia del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Parigi, Ballard, 1722).

<sup>40</sup> Charles-Henri de Blainville (Rouen, o nei pressi di Tours, 1711 - Parigi, 1769 o 1771) fu un compositore, violoncellista, didatta e teorico della musica. Il testo che Basili cercava di ottenere è C.-H. DE BLAINVILLE, *Harmonie théorique-pratique: divisée en six parties*, Parigi, Ballard, 1746.

<sup>41</sup> Basili si riferisce alle «Memorie per la storia, delle scienze, e buone arti», luglio 1747, Pesaro, nella stamperia di Niccolò Gavelli, 1748.

A. BASILI A G. B. MARTINI

6 giugno 1749

I-BC, I.017.110

SCHN 0472

...<sup>43</sup>

Mi perdoni (La prego) l'ardire che io prendo in incomodare Vostra Signoria colla presente, ma non voglio tralasciare, dandomisi una necessaria congiuntura di rappresentarLe una discussione musicale, di rinovare la mia sincera servitù ed obbligazioni infinite che Le professo. Scrivendomi dunque il sig. Pagnini intorno una dichiarazione da me fatta in attestato d'un professore che con gran'impegno mi richiese secondo il mio giudizio per sua estimazione.<sup>44</sup> Io latinamente gl'attestai secondo il mio discernimento non avendo inteso con ciò altro fare se non ch'aiutarlo, ed animarlo per i suoi progressi, e ciò con tutta giustizia. Ma or che vedo vogliono impegnar me su tal negozio, prego la bontà di Vostra Signoria far leggere a chiunque Lei può credere possi prudentemente farsi, i seguenti capi, affine d'illuminare molti abbagli, che possono presentare quei, che s'impegnano contro il sig. Delfini compositore d'una fuga, quale crede che Vostra Signoria abbia veduta, e di cui io ho deciso in favore, con circostanze però (secondo io vedo) a me sol' note.

Si tratta in primo luogo d'accusare il novello compositore di gravi errori di contrapunto nella sua composizione. Bisogna dunque, per andar con metodo, sapere che: *omnem errorem a limitata intelligentia arceri non posse; si autem hominum constitutione examinemus, praeter hanc generalem, innumeras ferè erroris causas peculiare dari, pro diversis hominum inclinationibus, pro diversis circumstantijs, diversas detegimus: Unica veritatis via est: mille ad errorem aditus patent.*<sup>45</sup> E pure, per entrare nel merito di questa causa, secondo il mio poco intendimento, parmi duopo esporre alcuni capi a quali riferir si possino riferir gl'errori:

1° dall'autorità; 2° dalla confusione dell'idee; 3° dalla superbia; 4° dalla pigrizia e dapocaggine; 5° dalla necessità d'eleggere fra diverse opinioni; 6° vi sono tutti i capi particolari riferiti ò insegnati da i dialetici *etc.*<sup>46</sup>

Qui per brevità esporrò quello che posso mancandomi il tempo e la salute.

<sup>42</sup> Questa lettera è stata integralmente trascritta e pubblicata nel *Carteggio inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, a cura di F. Parisini, I, Bologna, Zanichelli, 1888, p. 298-302, n. XCVIII.

<sup>43</sup> Intestazione illeggibile a causa della rifilatura del margine superiore della lettera.

<sup>44</sup> Non è stato possibile rintracciare informazioni relative a Pagnini.

<sup>45</sup> Basili cita, senza menzionarne l'autore, un ampio passo da W. J. GRAVESANDE, *Introductio ad philosophiam; metaphysicam et logicam continens*, Leida, Verbeek, 1736, pp. 223-224.

<sup>46</sup> Basili traduce qui la classificazione degli errori proposta da Gravesande a p. 226 della citata *Introductio ad philosophiam*.

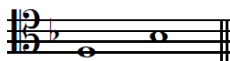
### *De erroribus ex Autoritate*

1° *Nihil magis naturale est, quam ut ille, rem quaedam examinandi capacitatem non habet, alteri credat;*<sup>47</sup> ed in tal caso deve egli esaminare l'autorità a cui si sottomette.

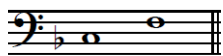
*Quid si ne quidem eo facultates ipsius se extendat? Nihil superest, nisi ut primae, quae occurrit, cedat auctoritati.*<sup>48</sup> Ed a ciò potrà rimediare se egli comincia a dubitare del sì e del no, e di tutte le cose, che se gli presentano alla mente, incominciando a deporre i pregiudizi, vedendo, osservando, studiando, e coll'ordine perlustrando, gradatamente ammaestrandosi, finché giunga ad illuminarsi a segno che disgombrisi la mente d'ogni dubiezza.

*Satis ergo erit, si attentis ad hoc simus, ut in omnibus occasionibus, in quibus serio de re quacumque cogitamus, examinemus: an principia, ex quibus conclusiones deducimus, a nobis antea singulatim fuerint perpensa; ut conclusiones non deducamus, nisi ex principiis, quorum veritas clare enotuit.*<sup>49</sup>

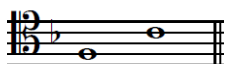
È un gran pregiudizio aver imparato dal maestro a far la fuga in una sola maniera, e se trovasi, che un altro ostendasi più oltre giudicarlo errore. Gran mente del Palestina (bisogna abbandonare la pigrizia, per scartabellare i libri, ed osservare i gran maestri), gran mente del Palestina torno a replicarlo con giustizia! Seppe ben egli dilatare l'arte del contrapunto, ed aborrire i pregiudizii delle prime briche grammaticali, dirò così, poichè osservarsi come fece le primo libro di messe; la messa *pro defunctis* nel primo *Kyrie* a 5, la parte del Tenore:



e il Basso risponde:



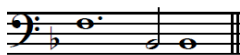
facendo ambe le parti saltare di quarta, quando il Tenore, secondo i primi elementari, o semi [?] contrapuntisti, avrebbe dovuta esporsi così *v.g.*



Osservando l'ultimo *Kyrie* della stessa messa il Tenore fa la «guida e proposta» ...<sup>50</sup>



«il Basso» risponde:



Osservate la messa *Ad Coenam Agni providi* il penultimo *Agnus Dei*, il Contralto propone:



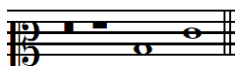
il Tenore risponde:

<sup>47</sup> *Ibid.*

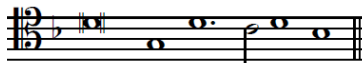
<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 226-227.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 229.

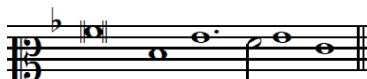
<sup>50</sup> Lacuna nel testo a causa di una rifilatura del margine superiore della lettera. L'esempio musicale è stato desunto dal confronto con il passo citato della *Missa pro Defunctis* (cfr. G. P. DA PALESTRINA, *Missarum liber primus*, Roma, Luigi e Valerio Dorico, 1554).



essendo la messa nel modo Gsolreut. Osservate la messa *Gabriel Angelus*, il primo *Kyrie*, Basso:



risposta del Contralto:



e mille altri esempi, e di altri dottori musici vari. Ha conosciuto il Palestina, che *ars debet inservire rationi etc. etc. etc.* Onde per non starmi a dilungare da questo poco possono vedersi, che il sig. Delfini è degno di compassione, et avendo fatta quella sua fughetta all'improvviso merita lode. E se v'è qualche cosa, che meritar possa qualche eccezione l'uomo, che sa non deve servirsi di puntiglio per prender motivo da qualche neo di biasimarlo, e di opprimere quel suo buon genio a fargli onore anch'esso co' suoi studi, anzi chi sa più di lui è tenuto ad animarlo, e v'è maniera da difenderlo quasi in tutto.

Circa i capitoli, che ho proposti non posso in questa posta stendermi di vantaggio, riserbandomi quando bisogni di delucidare il rimanente ad altri ordinari.<sup>51</sup>

Compatisca, di nuovo La prego dell'incommodo recatoLe, e rimettendomi alla Sua prudenza se stima di mostrarla, ma mai di darla poichè quando si avesse a comparire per difesa propria, e per utile del prossimo, bisognerebbe osservare maggior ordine, e maggior attenzione. Se conoscesse o superbia, o impertinenza quanto ho scritto, la bruggi subito e mi corregga, mentre bagiandoLe con tutta venerazione le sagre mani mi dico, riverendo il sig. d. Angelo.<sup>52</sup>

Loreto, 6 giugno 1749

...

Andrea Basili

<sup>51</sup> Riferimento alla lettera successiva, priva di data ma collocabile tra il giugno e il dicembre del 1749, n. 13.

<sup>52</sup> Non è stato possibile determinare l'identità di questo d. Angelo.

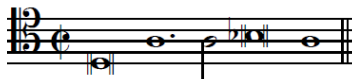
<sup>53</sup> Formula di ossequio illeggibile.

A. BASILI A G. B. MARTINI  
giugno/dicembre 1749

I-Bc, I.017.191  
SCHN 0473

Illustrissimo e Reverendissimo Signore e Padrone Colendissimo

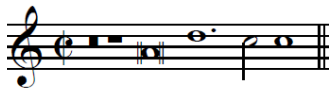
Quando mi credea d'aver la consolazione di esser col Suo buon cuore solamente compatito per essermi avanzato ad incomodarLa, mi vedo aggraziato dal Suo gradimento e di più onorato de' Suoi stimatissimi caratteri. Le rendo per tanto distintissime grazie sì de' suoi favori, come della protezione, e memoria, che Ella senza mio merito conserva per me. Ringrazio il Signore Iddio che m'ispirò a mettere nelle Sue mani i miei piccioli barlumi per difesa della composizione, e nell'istesso tempo della mia approvazione, perché capace più d'ogni altro della ragione. Non voglio inoltrarmi a stender di vantaggio altra teoria *de erroribus etc.*,<sup>55</sup> ma voglio mettere in carta, per quel poco studio, che ho fatto sopra le matematiche, e sopra l'algebra (cose troppo necessarie per esser in qualche parte meritevole del nome di maestrucolo), dare un saggio a chi si portasse da Lei per discorrere su questo fatto come, e con quale ragione, e fondamento e scienza vera osservasse il nostro gran maestro, il Palestina: onde con giustizia quelli che volessero metter bocca a sì gran maestro, *revertantur plectentes pectora sua*. Per far ciò con piacere prenderò un soggetto in Dlasolre primo tono, o secondo, che si voglia giudicare con la libertà di far entrare che parte si voglia. Eccolo:



Sia il sig. Defini, sia qualunque che faccia entrare la prima parte così



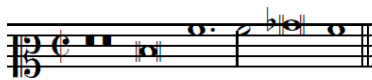
Volendolo fare a più parti, faccia entrare il secondo canto così come siegue



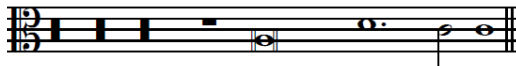
L'altra parte così

<sup>54</sup> La lettera è senza data, ma il riferimento a quella del 6 giugno 1749 (n. 12) è chiarissimo, pertanto la sua redazione può essere collocata tra questa data e quella della lettera successiva, del 16 dicembre 1749 (n. 14). Il testo è stato integralmente trascritto e pubblicato nel *Carteggio inedito del p. Giambattista Martini* cit., pp. 294-298, n. XCVII e in *Settecento musicale erudito. Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759): 472 lettere del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, a cura di G. Rostirolla, L. Luciani, M. A. Morabito, C. Parisi, Roma, IBIMUS, 2010, Appendice IV, pp. 823-826.

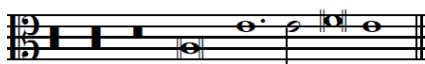
<sup>55</sup> Cfr. lettera precedente del 6 giugno 1749, n. 12.



L'altra così



Un'altra così



Finalmente il Basso



Questo tale, secondo le giudicature a me trascritte, sarebbe non solo mandato via, ma stimato, e dichiarato un eretico musicale. Adesso la discorro così: e prima sappiasi che questo è l'*Agnus Dei* ultimo della messa *Aspice Domine* del Palestina, e prima che io mi mettesse a studiare un poco degl'elementi della matematica dubitavo (ma non decidevo) qual fusse il motivo o il fondamento di ragione su cui il Palestina si fondasse. Doppo una seria occupazione d'anni ho scuperto e lo dilatamento del contrapunto, e la gran scienza che il medesimo al sommo grado possedeva.

Per discutere questo teorema musicale bisogna intendere cosa è ragione, cosa è proporzione aritmetica, qual sia la proporzione geometrica, e che sia proporzione armonica. Queste sono tre cose da non potersi delineare in poco sito di carta, mentre richiedono grossi tomi. Pure per il nostro caso m'ingegnerò restringere il sugo di tutto a fine di dilucidare il nostro proposito, ed illuminare (se sia possibile) qualche antagonista del Palestina, e perciò non esser così facile a decidere.

Rapporto, o modo, di essere di una cosa si chiama ragione e, lasciando da parte l'estensione che ha qualche parola la prenderemo per il nostro caso secondo i matematici per il modo con cui una grandezza supera o è superata da un'altra, o pure per il modo con cui una grandezza contiene un'altra, o come in questa è contenuta. E per distinzione chiamasi differenza la prima maniera, cioè l'eccesso d'una maniera è il difetto dell'altra.

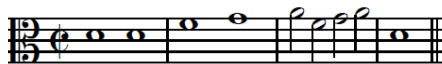
Ma siccome può compararsi una cosa con ogn'altra quando vi sia luogo di farlo, così compararsi possono le composizioni medesime, cioè un rapporto con un rapporto, esaminando se una cosa è riguardo ad una seconda ciò che una terza è riguardo ad una quarta. Questa eguaglianza, o similitudine dei rapporti chiamasi proporzione, e ve ne sono di due sorti siccome vi sono due sorti di rapporti. L'eguaglianza delle differenze si chiama proporzione aritmetica. L'eguaglianza delle ragioni chiamasi proporzione geometrica. L'armonica poi ha bisogno di tutte e due, cioè della proporzione aritmetica, e geometrica.

Qui, perché suppongo d'esser inteso non sto a spiegarle, e passo alla dimostrazione del proposto esempio, e perciò d'ogni altro quando vogliasi formare una fuga proporzionalmente regolata.

Ogni maestro sa che la 5<sup>a</sup> nasce dalla proporzione 2 e 3, che la 4<sup>a</sup> nasce dalla proporzione (benché in rigore dovrebbe dire ragione) 3 e 4, l'ottava da 1 e 2. Onde nel nostro caso, stando in arbitrio d'un scientifico compositore stabilire una fuga o in proporzione



aritmetica, o geometrica, o armonica (quando non l'impedisca un proseguimento di modulazione barbara, o per cagion d'una o dell'altra) si può eleggere qual torna più a conto, come ha fatto il Palestina, o come il sig. Delfini nella penultima nota sola, quando con tutta ragione al proposto soggetto



potea rispondere



essendo risposta in proporzione geometrica continua, considerando gl'estremi D, A, E e considerando la corrispondenza di nota a nota stanno in ragione, e progressione aritmetica, poiché alzando i termini per evitare i torri stanno così:

Proporzione aritmetica 6, 9, 12;

3 3

D, a, d.<sup>56</sup>

Questa aritmetica può ancora esporsi così 2, 3, 4 né suoi termini radicali.

Proporzione poi geometrica 4, 6, 9 continua

D, a, e.

Sarebbe poi proporzione armonica se si considerasse la formazione del 2 tono 6, 8, 12

2 4

A, d, A

Il sopraccenato *Agnus* il Palestina l'ha condotto per proporzione geometrica in due parti, l'altre due in proporzione aritmetica, l'altre parti corrispondenti in ottava sono in ragione composta di loro: fa vedere che l'una e l'altra maniera ragionevolmente e giustamente può farsi. Cosa si risponde?...

Per intender tal fondamento però non basta questo picciolo foglio se non a chi è versato su tal materia per vera teorica, mentre scorrendo da pratico non si conclude mai cosa di proposito, e sempre ad uso de' meccanici si dubbita d'un soverchio arbitrio d'un autore.

Andrea Basili

<sup>56</sup> Entrambe le edizioni moderne trascrivono erroneamente «D, a, e» facendo venire meno l'argomentazione di Basili.

14.

A. BASILI A G. B. MARTINI

16 dicembre 1749

I-Bc, I.017.111

SCHN 0474

Per non mancare al mio dovere, per la stima che giustamente faccio del Suo gran merito, e per la servitù sincera che professo a Vostra Reverenza non posso tralasciare nelle ricorrenti feste s.s. Natalizie d'augurarLe quelle prosperità tutte che può desiderare sua Paternità Stimatissima: La prego ricordarsi di me ne' suoi santi sacrifici, mentre io benché misero peccatore non tralascio in questo santuario pregarLe da Sua Divina Maestà e da Maria santissima ogni celeste benedizione.

Si è fatta commemorazione d'altra sera di Vostra Reverenza in Palazzo Apostolico<sup>57</sup> in occasione che servendo alcune dame dall'illustrissimo monsignor Stella corteggiate, si trovarono alla conversazione il sig. dottor Pozzi,<sup>58</sup> et il sig. avvocato Lodovico Montefani Caprara,<sup>59</sup> esaltando alle stelle la somma virtù di Vostra Reverenza. Fra gl'altri discorsi poi mostrai genio di avere il trattato di musica di monsieur Rameau et il sig. avvocato mi si esibì farmelo venire da Parigi, e che io avrei pagato il costo, e che di ciò n'avrei scritto prima a Vostra Reverenza. Perciò prego Vostra Reverenza a cui è già noto il detto autore, come credo sarà noto L'armonia teorico-pratica divisa in sei parti di m. Blainville;<sup>60</sup> il quale dichiarasi di unire la teoria moderna di m. Rameau alla pratica antica, e ordinaria come quella di Corelli etc., ma si come io dubito che il trattato di m. Rameau non dica di più di quello che espone il Padre Kyrcher nella sua *Musurgia* in specie nel libro terzo e libro quarto intitolato da lui «geometrico», prego per grazia la di Lei bontà se potesse con suo comodo mandarmi l'indice o de' capitoli principali, o delle materie di cui tratta, che da cinque o sei soli capi comprenderò almeno la superficiale idea del libro, e ciò per non fare una spesa che a me nulla possa poi servire. Spero dalla bontà Sua tal grazia mentre un povero professore come son io avendo desiderio d'approffittarsi in qualche cosa ricorre alla Sua carità.

SupplicandoLa in fine onorarmi co' suoi stimatissimi comandamenti, e chiedendoLe scusa del fastidio che Le reca si conferma sempre qual fu obbligatissimo servitore. Per fine

---

<sup>57</sup> Sede del governatore del Santuario lauretano.

<sup>58</sup> Potrebbe trattarsi di Vincenzo Pozzi, professore di chimica nell'Istituto delle scienze di Bologna. Cfr. G. G. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle scienze di Bologna*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1769, p. 102.

<sup>59</sup> Lodovico Montefani Caprara (Bologna, 13 ottobre 1709 - ivi, 20 febbraio 1785), bibliotecario dell'Istituto delle scienze di Bologna e pubblico lettore nell'Università di Bologna. Cfr. BOLLETTI, *Dell'origine e de' progressi dell'Istituto delle scienze di Bologna* cit., p. 103; L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma, Marco Pagliarini, 1769, pp. 26, 331; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, III, Modena, presso la Società tipografica, 1773, p. 380.

<sup>60</sup> BLAINVILLE, *Harmonie théorique-pratique* cit. Sul rapporto tra Blainville e Rameau cfr. T. CHRISTENSEN, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 242-243.

dandoLe contezza come il sig. Mastini si è andato a far Filippino alla città di Fermo avendo qui messo un coadiutore.<sup>61</sup> E bagiandole le sagre mani mi dico  
di Vostra Reverenza

Loreto, 16 dicembre 1749  
umilissimo devotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

15.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**18 gennaio 1750**

I-Bc, I.017.112  
SCHN 0475

...<sup>62</sup>

Le rendo infinitamente grazie prima per avermi onorato d'una gratissima risposta piena delle solite Sue gentili espressioni, poi per l'indice di m. Rameau trascrittommi, di cui quando gl'è comodo desidererei il frontespizio. Mi resta ancora il dubbio per una clausola nella Sua stimatissima che dice ed è quello che spetta alla teorica, onde credo vi sia altro sopra alla pratica perciò quando Lei m'onora La prego avvisarmene. Circa l'*Armonia teorica-pratica* di m. Blainville io non ho il libro ma ho la critica con tutto il contenuto del detto trattato tradotta in italiano, e quando Lei la desidera a passo a passo per lettere gliela farò trascrivere. Bisogna assolutamente a costo di qualunque cosa ch'io mi provveda di questi due libri perché li voglio vedere in fonte, e se non mi riesce per altra strada che io già ho procurato mi servirò dell'esibizione del sig. avvocato Montefani.<sup>63</sup> Onde vorrei sapere cosa costò a Lei m. Rameau, e cosa spendé per farlo tradurre in italiano, che quando con quattrini potessi averne una copia io farei il tutto. Se m. Blainville mi capitasse in questo tempo per quella strada che io ho procurata non avrò difficoltà inviarglielo, onde con Suo comodo me lo potrà rimandare, fra tanto già gl'ho esposto quel che ho, e Lei comandi, che sarà obedita.

Portai i suoi saluti all'illustrissimo monsignor Stella, il quale La riverisce distintamente, et attenderà la sua promessa, ed io più d'ogn'altro (perché il motore [?]) ne godrò.

Monsù Rameau vedo dall'indice che passa per un'altra strada, e più piana, e più graziosa ma non dirà per quanto credo più del Kircher, e del p. de Scicles [?]. Per fine inchinandomi con tutta venerazione alla Sua stimatissima persona umilmente mi dico  
di Vostra Reverenza Molto Illustrate e Molto Reverenda

---

<sup>61</sup> Si tratta di Antonio Mencarelli, cfr. cap. I.

<sup>62</sup> Intestazione illeggibile a causa della rifilatura del margine superiore della lettera.

<sup>63</sup> Cfr. lettera precedente.

Loreto, 18 del 1750

M'ero scordato di raccomandarLe aversi cura della salute spiacendomi al sommo i suoi incomodi, e La prego compatirmi perché scrivo in fretta.

umilissimo devotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

16.<sup>64</sup>

G. B. MARTINI AD A. BASILI (MINUTA)

**28 gennaio 1750**

I-Bc, I.017.113

SCHN 0476

Copia d'un paragrafo risposto al medesimo in data dei 28 gennaio 1750

Mons. Rameau stabilisce un sistema tutto affatto moderno, e molto lontano dalla nostra ottima scola italiana passata, ed io, per dirLe il mio debolissimo sentimento, stimo che noi altri italiani faessimo un gran torto alla nostra scola italiana, se volessimo seguirlo, stante che la nostra scola ha dato legge a tutti gli oltremontani per lo passato, ma non ha mai preso legge da alcuna altra scola. Egli è bensì vero, che il sistema di mons. Rameau potrà darsi un gran lume per ciò che riguarda lo stile profano e da teatro, ma per ciò che riguarda lo stile massiccio di molte voci, e da chiesa (secondo il mio debolissimo intendere) io lo stimo non solamente contrario, ma affatto distruttivo, e se dovessi farne il confronto, mi lusingo che mi si accorderebbe facilmente quanto asserisco. La prego di benigno perdono, o compatimento se troppo arditamente m'avanzo lusingandomi d'un benigno compatimento da un uomo insigne come Vostra Signoria Molto Reverenda che oltre il profondo intendere nella professione di musica, unisce anco un animo gentile per cui di obbliga l'amore e la stima di cui abbia la fortuna d'esserLe, come sopra tutti mi pregio d'essere quale mi soscrivo

---

<sup>64</sup> Cfr. *Carteggio inedito del P. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, a cura di F. Parisini, I, Bologna, Zanichelli, 1888, pp. 331-332, n. CVI; *Letters of composers. An anthology, 1603-1945*, a cura di G. Norman e M. L. Shrifte, New York, Knopf, 1946, p. 38; G. STEFANI, *Padre Martini e l'Eximeno. Bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV, 1970, pp. 463-481: 473 e note 46, 65.

17.

A. BASILI A G. B. MARTINI

16 marzo 1755

I-Bc, I.017.115

SCHN 0477

Le montagne stanno ferme, e gli uomini si rincontrano dice il trito proverbio, ma già che noi non ci rincontriamo, quando si è dato tal caso è stato un baleno, ed io mi prevalgo della penna, e così mi soddisferò. Lei forse non vorrà nemmeno questa seccatura; e pare questa volta bisognerà che Lei faccia questo sacrificio, tanto più che l'è un pezzo che non ci siamo salutati.

L'amore che abbiamo per la bella musica entrambi, mi fa ardito avvisarla d'una notizia, che dubito possa essere a Lei scorsa, e quando ciò sia, sarà a Lei più cara, sapendo l'impegno che ha preso del nobile trattato.<sup>65</sup> Nel libro il di cui titolo è Trattenimenti sopra le scienze del padre Lami, prete dell'Oratorio di Francia, ne' quali si insegna il metodo di studiare le scienze, e come valersi di queste pel buon regolamento dell'intelletto e del cuore; traduzione dal francese, nuovamente riveduta e spurgata dai molti errori delle precedenti edizioni, in Padova, MDCCL, al negozio Remondini.<sup>66</sup>

Nella parte seconda di questo libro al trattenimento VI, pagina 35, leggo la musica appartiene ai matematici etc. etc. etc. verso il fine dice la musica degli Antichi è poco conosciuta, m. Sauveur<sup>67</sup> ha fatto un discorso in una apertura dell'Accademia delle scienze, e in esso vi sono dilucidazioni particolari sopra questa materia: ed il trattato ch'egli ne promette, sarà bellissimo *etc. etc.*

Mi è parso obbligo avvisare la di Lei amantissima, e studiosissima persona, quale dovrà gradire da me suo servitore quest'ufficio come un altro della più ossequiosa stima, che io Le professo, e come un sfogo di passione che ho per la musica.

Se mai avesse letto articolo XIV della «Memorie per la storia delle scienze»<sup>68</sup> *etc.* nel mese di gennaio 1753, volume secondo, che è un Saggio sopra i principii dell'armonia, ove si tratta della teoria dell'armonia in generale di m. Serre. La prego leggetelo perché è degno di meditazione.

---

<sup>65</sup> Forse Basili allude alla Storia della musica alla quale padre Martini stava lavorando.

<sup>66</sup> B. LAMY, *Trattenimenti sopra le scienze del padre Bernardo Lami prete dell'Oratorio di Francia, nei quali s'insegna il metodo di studiare le scienze, e come valersi di queste pel buon regolamento dell'intelletto, e del cuore. Traduzione dal francese novellamente riveduta, e spurgata dai molti errori delle precedenti edizioni*, Padova, al Negozio Remondini, 1750.

<sup>67</sup> Joseph Sauveur (24 marzo 1653 - 9 luglio 1716), matematico e scienziato francese, si occupò approfonditamente di problemi di acustica musicale, in particolare del rapporto tra frequenza e altezza di un suono.

<sup>68</sup> Cfr. «Memorie per la storia delle scienze e buone arti», gennaio 1753, vol. II, Pesaro, nella stamperia di Niccolò Gavelli, 1754, articolo XIV, pp. 159-172, articolo XXIV [continuazione del precedente], pp. 270-281. La recensione riporta le critiche di Jean-Adam Serre rivolte alla teoria della generazione armonica di Rameau, contenute negli *Essais sur les principes de l'harmonie* (Paris, Prault, 1753). Cfr. CHRISTENSEN, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* cit., p. 167.

Desidererei sapere se l'opera o trattato del sig. Tartini sia mai uscito alla luce.<sup>69</sup>

Qui abbiamo avuto un inverno, che ha fatto sospirare tutti, specialmente me che sono scocciato.

Per fine anzioso de' suoi stimatissimi comandi con la dovuta venerazione passo a ridirmi di Vostra Paternità Illustrissima

Loreto, 16 marzo 1755

umilissimo devotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

18.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**maggio 1755**

I-BC, I.017.114

SCHN 0478

Sono così sopraffatto dalle cortesi grazie, ed obbligatissime espressioni di Vostra Reverenza che non so cosa mi scrivere: la somma bontà poi della gentilissima, e santa dama da cui con proprie mani m'è stato consegnato il desiderato libro,<sup>70</sup> e suo figlio mi ha sorpreso a segno ch'io non so spiegarlo. Cosa ho da fare? Tacere? Sarebbe mancare al mio dovere. Operare? Se Vostra Reverenza non mi onora co' suoi comandi, io per me non so cosa dire né cosa fare, tocca a Lei che mi ha tanto caricato d'obligazioni a darmi occasioni frequenti d'impiegarmi in suo servizio in tutto quello che posso.

Il libro che Vostra Reverenza mi ha favorito credo che starà un pezzo sopra il tavolino prima di riporlo fra gl'altri libri. Ho letto di esso alcuni punti et a dire il vero sono secondo il mio genio, perché passando per via di numeri, e di ragioni dimostrative sono cose convincenti, e che concludono. La maggior avvertenza però nelle opere didattiche è il non mancare nell'espressioni giuste e chiare per essere inteso da tutti, e quando si vuole istruire bisogna fare meno misteri che sia possibile. Basta, quando giungeremo ad intenderlo noi, poco importa degl'altri comunali.

Gli mando alcune poche divozioni di questo santo luogo affinché e gradisca il mio buon cuore, e affine di esercitare maggior venerazione alla S.s. Vergine in quei divoti, e devote da Vostra Reverenza diretti.

Un grand'amico mi ha mandato un libro di musica perché dica il mio sentimento se può darlo alle stampe.<sup>71</sup> Io per me sono d'opinione che fra gli uomini che sanno, farebbe una debole figura, pure si veggono, e leggono tante curiosità, potiamo lasciare correre ancora questa. Io però colla mia solita ingenuità, e modestia gli ho detto i miei deboli sentimenti,

<sup>69</sup> Basili non sapeva che il trattato di Tartini era già stato edito nel 1754.

<sup>70</sup> *Scil.* G. TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, nella stamperia del Seminario, 1754.

<sup>71</sup> Non è stato possibile individuare l'autore in questione.

l'ho pregato di venire a Bologna da Vostra Reverenza che vedrà se quel che gli ho detto io è il vero.

Siccome vedo che lei gradisce si io gli do qualche notizia: veda di leggere il libro intitolato *Elementi di fisica* esposti dal p. d. Giovanni Crivelli chierico regolare somasco *etc. etc. etc.*<sup>72</sup> In Venezia MDCCXLIV, presso Simone Occhi.<sup>73</sup>

Nel primo tomo, libro quarto, pagina 191 tutto il cap. VII dove troverà un fenomeno fondamentale spiegato, non so se il Tartini l'abbia veduto, ma me «ne» riavvedrò nel leggere l'opera sua.

Nel medesimo libro, p. 187, dove discorrendo della tromba parlante finisce così: sopra che veggasi la dissertazione del celebre Montanari.<sup>74</sup> Per quante diligenze ho fatto non ho potuto avere neppure una copia di tale dissertazione, desidererei sapere se costì in Bologna si trovasse, e non altro.

Io ebbi l'occasione di riverire, e servire due padri uno de' quali mi disse che era l'infermiere di codesto santo convento, e ricevei i di Lei saluti, e perciò ancora di questo La ringrazio. La prego per grazia qualche volta norarmi co' Suoi stimatissimi caratteri, sempre, e poi sempre co' Suoi comandamenti, mentre bagiandoLe divotamente le sagre mani mi dico di Vostra Paternità Illustrissima

Loreto, maggio 1755

umilissimo devotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

---

<sup>72</sup> Giovanni Francesco Crivelli (Venezia, 20 settembre 1691 - Venezia, 14 febbraio 1743) studiò filosofia, teologia, retorica e matematica. Entrato nell'Ordine somasco come chierico regolare, insegnò eloquenza e retorica nel seminario patriarcale di Murano, approfondendo nel contempo i propri studi matematici e musicali: ottimo esecutore di cembalo, scrisse anche alcuni trattati di teoria musicale. Per i suoi meriti scientifici fu associato all'Accademia delle Scienze di Bologna, a quella di Berlino e alla Royal Academy di Londra. Cfr. A. DE FERRARI, *Giovanni Francesco Crivelli*, in *DBI*, XXXI, 1985.

<sup>73</sup> Cfr. G. CRIVELLI, *Elementi di Fisica*, Venezia, Simone Occhi, 1744.

<sup>74</sup> Geminiano Montanari (Modena il 1° giugno 1633 - Padova il 13 ott. 1687), astronomo e matematico. Nel *Discorso sulla tromba parlante* (Guastalla, Giavazzi, 1678), Montanari approfondì gli effetti e il funzionamento del megafono. Cfr. P. GOZZA, *Anche i megafoni hanno un'anima: la «Tromba parlante» (1678) di Geminiano Montanari*, «Recercare», XVI, 2004, pp. 113-131.

19.<sup>75</sup>

A. BASILI A G. B. MARTINI

**9 giugno 1756**

I.017.115+

... Io avendo ricevuto da una dama penitente di Vostra Reverenza il libro del Tartini, lo mandai a Vostra Reverenza alcune divozioni accompagnate da una mia, ma io non ne ho avuto alcun riscontro.<sup>76</sup> ... Il tono troppo assoluto, la novità della strada aliena dal senso comune, l'autorità con cui s'esprime, Il pubblicare per nuovo ciò che di là da' monti è vecchio. Qualche contraddizione delle proposizioni, l'oscurità de' sentimenti, *etc. etc.* Sono nei che molto difformano l'opera del Tartini. Dio gliel'perdoni! S'avea qualche sincero amico, con mutar tono, poteva sfogarsi di più, e rendersi benevolo, ed immortale glorioso senza macchia almeno troppo sensibile...

20.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**31 luglio 1756**

I-Bc, I.017.116

SCHN 0479

Illustrissimo Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Ricevuta la Sua stimatissima spediì immediatamente a Recanati per gli offertori del sig. Bellinzani. Io già gl'ho in mano, et aspetto occasione sicura per inviarglieli, procurai per la posta, ma siccome si voleva un zecchino in circa non ho stimato cosa prudente il farlo. Vostra Reverenza dunque è stata da me immediatamente ubidita, e La prego credere che ogni suo comando mi è di somma consolazione, e piacere.

---

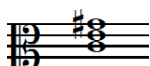
<sup>75</sup> Questa lettera, oggi dispersa, faceva parte della collezione di autografi posseduta da Emilia Succi, che ne entrò in possesso effettuando alcuni scambi di lettere di musicisti con Gaetano Gaspari tra il 1870 e il 1871. Se ne riporta la trascrizione parziale contenuta nel *Catalogo con brevi cenni biografici e succinte descrizioni degli autografi e documenti di celebri o distinti musicisti posseduti da Emilia Succi, accademica filarmonica romana, compilato da Egidio Francesco Succi*, Bologna, Società Tipografica, 1888, p. 13, n. 67. L'estensore del catalogo informa che nella parte iniziale della lettera, assente dalla trascrizione, Basili aveva scritto a padre Martini in merito ad alcuni «offertori composti e pubblicati da un Bellinsani [*scil.* Bellinzani] maestro di cappella a Recanati, forse figlio di Paolo Benedetto».

<sup>76</sup> Vedi lettera precedente del maggio 1755, n. 18.

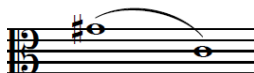


Circa l'opera di Vostra Reverenza sarà giudiziosissima e virtuosa come lo sono l'altre di lei opere da me tenute in somma stima.<sup>77</sup>

Circa l'opera del Tartini soggiungo che tanto è compatibile chi non l'intende, quanto ha egli di colpa per simili persone nel farsi misterioso ed oscuro. Io però ne fò una somma stima perché siamo della stessa opinione. Quello che mi dispiace (torno a ridirlo) è il tuono di autorità che forma una specie di disprezzo, dirò così, a chi entra dentro i suoi profondi pensieri. Basta (mi perdoni padre maestro) egli ha fatto un'opera da far studiare bene, ma bisogna altresì avere un buon giudizio per distinguere gl'abbagli e le contradizioni. Mi faccia favore di leggerne una che potrà intendere anche Vostra Reverenza a carte 80, verso 22. dice. La terza dissonanza è la duodecima superflua ignota finora alla pratica musicale.



Legga a carta 157, verso 6: nasce la quinta superflua abbastanza frequente fra noi.



Se Vostra Reverenza da questa minuzia vedesse ch'io prendessi abbaglio La prego avvisarmi, perché siccome ho notato altre mille altre cose mi piacerebbe essere illuminato.

La prego perdonarmi l'ardire, e tenere in confidenza quanto io scrivo ad un suo pari, e creda che io studiando ho piacere d'imparare, né ho altro fine.

Il nostro sig. Domenico Luciani,<sup>78</sup> che mi ha portato i saluti di Vostra Reverenza e che è così contento delle grazie, onori, e favori ricevuti in codesta nobilissima e dottissima città, con la maggior venerazione la riverisce ed il simile facendo io passo a ridirmi di Vostra Reverenza

Loreto, 31 luglio 1756

umilissimo devotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

<sup>77</sup> Anche in questo caso si tratta probabilmente di un riferimento alla ancora inedita *Storia della musica* di Martini.

<sup>78</sup> Potrebbe trattarsi di Domenico Luciani, soprano, il cui nome figura nel 1758 tra gli interpreti della *Nitteti* (musica di Ignaz Holzbauer, libretto del Metastasio) messa in scena al Teatro regio di Torino. Cfr. *Almanacco dei teatri di Torino per l'anno 1830*, Torino, Onorato Derossi, 1830, p. 20.

## 21.

### MINUTA DELLA RISPOSTA DI G. B. MARTINI AD A. BASILI DEL 31 luglio 1756

I-Bc, I.017.117

SCHN 0480

In risposta al compitissimo foglio di Vostra Signoria molto illustre dei 31 luglio, Le rendo distintissime grazie per gl'offerta del sig. Bellinzani proveduti, e La prego a mio nome suppicare il segretario di monsignor Stella Governatore, che facilmente potrà aver congiuntura per spedirmeli, massime che essendo terminata la fiera di Sinigaglia, non è inverisimile vi sia ancor restato qualcheduno di questa nostra città, premendomi averli sollecitamente, per servire un mio cantore, che me ne fa istanza.

Ho considerato quanto Ella dice sopra il libro del sig. Tartini, e mi ha fatto colpo il sentire che la 12<sup>a</sup> superflua sia dissonanza ignota, quando che in pratica la trovo appresso il Palestrina ne' suoi madrigali ed altri, ed in teorica trovo fatta menzione dal p. Mersenne *Cogit. Phys. Mathem. t. 1. lib. 4 Harmon.* pag. 347,<sup>79</sup> della diapente superflua assignandoli la proporzione 75:48. Se noi prendiamo due ditoni moderni 5:4 e assieme li consoniamo, ne danno la proporzione 25:16, se servono di primi termini alla diapente composta con semitono minore:

3 : 2    Quinta

25 : 24    Semitono minore

-----

75 : 48    Diapente Superflua

3725 : 16    Diapente Superflua ne' primi termini

Se poi vogliamo considerare la 12<sup>a</sup> superflua, che è composto di ottava, e quinta superflua, si dà la proporzione 32:25. Posto che io non sono a portata d'intendere la mente del sig. Tartini, e questo sinceramente. L'attribuisco alla ...<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> M. MERSENNE, *Cogitata physico mathematica, in quibus naturae quam artis effectus admirandi certissimi demonstrationibus explicantur*, Parigi, Bertier, 1644.

<sup>80</sup> Frase incompleta.

22.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**21 agosto 1756**

I-Bc, I.017.118

SCHN 0481

Per ubidire Vostra Reverenza subito ricevuta la Sua stimatissima ho fatto la consegna degli offertori alla posta,<sup>81</sup> avendo pagato per essa baiocchi 42. Questo è quanto dovevo perché Ella restasse servita.

Desidero qualche risposta circa quello scrissi nell'ultima, desiderando essere illuminato se preso avessi abbaglio.

Circa l'opera di Vostra Reverenza desidererei sapere il prezzo di ogni tomo;<sup>82</sup> se ne fa associazione; se quando penza potrà essere terminata tutta. Quando gli rincrescesse scrivermelo per il molto suo che fare, mi faccia scrivere da qualche suo discepolo *etc. etc.* poiché io in queste cose sono inquieto, e mi dispiace sommamente non potere sapere le cose, e la verità di esse, come altresì la tardanza. Mi perdoni l'ardire, e colla dovuta venerazione bagiandole le sagre mani resto ansioso sempre de' Suoi cenni di Vostra Paternità Illustrissima

Loreto, 21 agosto 1756

umilissimo devotissimo obligatissimo servo

Andrea Basili

23.<sup>83</sup>

A. BASILI A G. B. MARTINI

**[s.d.]**

I-Bc, I.017.190

SCHN 0548

Illustrissimo Signore, Signore Padrone Colendissimo

---

<sup>81</sup> *Scil.* gli offertori di Bellinzani.

<sup>82</sup> Si tratta ancora una volta della *Storia della musica* di Martini, in via di pubblicazione.

<sup>83</sup> Questa lettera è difficile da collocare per mancanza di chiari riferimenti cronologici interni. È stata posta in questo punto del carteggio su base puramente congetturale, a partire da considerazioni relative al tipo di inchiostro utilizzato dal maestro lauretano. È da notare che come allegato a questa lettera è inserito erroneamente il secondo dei due componimenti sull'antifona *Sicut fuit Jonas in ventre ceti*, inviato da Basili, sotto le spoglie di un anonimo compositore, a padre Martini con la lettera del 14 gennaio 1773, n. 66.

Sia ringraziato Iddio che doppo tanto tempo rivedo i suoi amabilissimi e stimatissimi caratteri; onde io per corrispondere alla di Lei somma bontà non so come spiegarmi. Solo pregherò la s.s. Vergine che gli dia salute, prosperità, e lunga vita, essendo Ella grandemente utile al prossimo, ed il lume della nostra professione. I signori da Lei raccomandatimi per non avermi trovato, questa mattina sono stati serviti da altra pia gente, oggi vedrò d'accompagnarli per il rimanente; e mi rallegro seco del godimento, che necessariamente provar deve in conversare con tali piüssimi, e santissimi caratteri di persone; onde io ringrazio Vostra Reverenza di tale onore, e consolazione. Ho avuta una malattia mortale che oltre l'avermi tenuto cinque mesi in letto, m'ha lasciato degl'incomodi. *Laus Deo*. PregandoLa infine di raccomandarmi al Signore, con ogni venerazione bagiandoLe le sagre mani mi dico  
di Vostra Signoria illustrissima

umilissimo divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

24.<sup>84</sup>

A. BASILI A G. B. MARTINI  
[s.d., ma 23 novembre 1759]

I-Bc, I.017.187  
SCHN 0545

Ieri 22 del corrente<sup>85</sup> a cinque ore di notte arrivò il signorino Cavaliere Carlo Broschi, avvisato di ciò io questa mattina alle 14 ore mi son subito portato dal medesimo, ed egli ad intuito del merito sempre singolare di Vostra Reverenza mi ha ricevuto con somma

---

<sup>84</sup> La lettera è senza data, ma la breve sosta di Farinelli a Loreto di passaggio per Roma, alcuni riferimenti interni nonchè considerazioni relative al tipo di inchiostro utilizzato, permettono di collocarne la stesura tra la fine del 1759 e la fine del 1760. Secondo quanto scrive Giovenale Sacchi, «ne' molti viaggi, che egli fece in gioventù per l'Italia, non declinò mai dalla strada, che potevali portare al Santuario di Loreto ... Tornato di Spagna visitò di nuovo la S. Casa, fece dono di preziosi arredi e vi fondò 12 Messe» (cfr. G. SACCHI, *Vita del cavaliere don Carlo Broschi detto il Farinello*, Venezia, Coleri, 1784, pp. 42-43. Lo stretto rapporto di Farinelli con il santuario lauretano è documentato anche da alcune missive da lui indirizzate a Sicinio Pepoli (cfr. C. BROSCI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. Vitali, Palermo, Sellerio, 2000). Considerando che Carlo Broschi rientrò dalla Spagna in Italia nel 1759 e che stabilì la sua residenza definitiva a Bologna nel 1761, questi due estremi cronologici potrebbero essere assunti rispettivamente come *terminus a quo* e *terminus ad quem* della lettera. Il riferimento a Roma e alla festa di santa Cecilia permette di circoscrivere ulteriormente la datazione. Da una lettera del cardinale Lorenzo Ganganelli e padre Martini del 1° novembre 1760 (I-Bc, I.015.110, SCHN 2160) si intuisce che Carlo Broschi era già giunto a Roma. All'inizio del dicembre dello stesso anno Farinelli si era già trasferito a Napoli, come attesta una lettera di Bernardo Tanucci al principe di Iaci, datata 9 dicembre 1760: «Qui abbiamo Farinello, non so se per situarvisi» (cfr. B. TANUCCI, *Epistolario*, IX: 1760-1761, a cura di M. G. Maiorini, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1985, p. 188, n. 135).

<sup>85</sup> Basili intende il mese di novembre, nel quale ricorre la festa di santa Cecilia, menzionata nelle righe successive.

cordialità, mi ha fornito d'una famosa cioccolata spagnola fatta coll'umiltà, e regola italiana che m'è piaciuta molto. Di poi partiti siamo per presentarsi alla S.s. Vergine, ed il canonico custode mio amico, mi ha fatto la grazia di mandar fuori tutti dal santo camino, dove il signorino con tutto il suo equipaggio si è trattenuto a suo piacere. Io ho atteso poi alle mie funzioni ecclesiastiche, che per esser la festa di s. Cecilia ho terminato a mezzogiorno sonato. Doppo mi son portato di nuovo alla posta dal medesimo, e doppo brevi complimenti, sempre rammentando Vostra Reverenza mi ha imposto che Le scriva il di lui arrivo in Loreto, che Vostra Reverenza abbia la bontà di dare tale avviso a Eccellenza Pepoli, e poi a s. Michele in Borgo, ella capirà i suoi vari sentimenti. Di poi con tenero abbraccio licenziandosi è montato in carrozza sulle ore 18 e mezza, ed è partito per Roma. Ha dato speranza di fare di qua ritorno, se potrò penetrarlo [?] tornerò seco a far commemorazione di Vostra Reverenza quale ... [?]<sup>86</sup> e provò che ha per me un grand'amore, assicurandola però che non è frustaneamente impiegato, perché se non ho forze sufficienti, il desiderio è grandissimo per usargliene gratitudine. Per amor di Dio Vostra Reverenza mi perdoni se scrivo male perché lo fo in gran fretta. Oltre le funzioni ecclesiastiche si aspetta a momenti il nipote di N.S.<sup>87</sup> e bisogna andare, tanto più che in chiesa è preparata l'illuminazione solenne onde glie bagio con tutta venerazione le sagre mani, e mi dico in fretta estrema di Vostra Reverenza

Corregga gl'errori

umilissimo divotissimo obligatissimo servo

Andrea Basili

25.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**26 maggio 1760**

I-BC, I.017.119

SCHN 0482

Rendo distintissime grazie a Vostra Reverenza per l'onore parteciparmi co' suoi stimatissimi caratteri, ed altresì per aver dovuto servire otto angeli, posso dire celesti. Mi dispiace non aver fatto quanto dovuto avrei per ubidire Vostra Reverenza ma l'assicuro che mi sono sforzato per quanto potevo. Questi signori hanno voluto eccedere meco con mostrare gradimento in parole, ed in fatti, cosa che mi ha più umiliato, ed obbligato, perciò replico a Lei i miei ringraziamenti, assicurandoLa che ogni minimo suo cenno per me è somma consolazione. Vostra Reverenza sa la mia ingenuità, e su di ciò basta.

---

<sup>86</sup> Parola ricoperta da una macchia di inchiostro che la rende illeggibile.

<sup>87</sup> Non è stato possibile determinare a chi Basili si riferisca.

Ho goduto di vedere le sonate da lei inviatemi,<sup>88</sup> ma in risposta ingenuamente Le dico Evviva il padre maestro Gio. Batta Martini, perché, benché ci sia in esse il suo bello, il suo buono, non arrivano mai al merito del sempre lodatissimo padre maestro suddetto in confronto del suo gran libro.<sup>89</sup> Pertanto io sempre più mi vedo carico d'obligazioni per l'incomodo che Ella si è preso, e l'attenzione dimostratami in contentare il mio genio, che arditamente espressi a Vostra Reverenza allorché in persona mi diede l'onore di riverirla, ed al solito per brevi momenti goderla.<sup>90</sup>

Gli invio alcune piccole divozioni in attestato del mio ossequio, che forzatamente dovrà gradire appunto perché sono cose devote, e benedette in questo gran santuario. In ossequio a Lei dovuto ne ho partecipate alcune ancora ai suoi raccomandati. E con ciò pregando La umilmente gradire il mio buon animo, ma assai piccolo perché conosco quanto dovrei, Le bagio divotamente le sagre mani col dirmi  
di Vostra Reverenza Molto Reverenda

Loreto, 26 maggio 1760  
umilissimo divotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

26.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**23 giugno 1760**

I-Bsf, Ms. 52, pp. 199-202.

Illustrissimo Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Ho avuta una somma consolazione in sentire che Vostra Reverenza ed i nobilissimi signori raccomandati abbiano gradito il poco che ho potuto fare in ossequio che prestar devo al sublime di Lei merito, e perciò torno a rendergliene distintissime grazie, le quali per favore supplico la di Lei innata bontà gradirle come un atto del mio più umile rispetto che Le devo.

Questa mattina mi è giunto un plico contenente le composizioni fatte per il concorso.<sup>91</sup> Padre maestro mio, già l'ho vedute: Cosa ho da dire? Cosa rispondere? Posso parlare in confidenza?...

---

<sup>88</sup> Si tratta delle *Sonate d'intavolatura per l'organo e 'l cembalo*, edite nel 1742.

<sup>89</sup> Riferimento alla *Storia della musica* di Martini, il tomo I della quale era già stato pubblicato. Basili ne riceverà una copia solamente il 4 marzo 1761, cfr. lettera n. 33.

<sup>90</sup> Si tratta di un secondo incontro (il primo risale alla fine di aprile del 1747) avvenuto tra i due musicisti durante il tragitto di andata o di ritorno di padre Martini da Roma nel 1753, o forse, più probabilmente, in occasione del viaggio del Francescano a Osimo nel 1754. Cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini* cit., pp. 24-26.

<sup>91</sup> Basili si riferisce al concorso per il posto di maestro di cappella di S. Petronio: «sotto li 28 febraro fu stampata una notificazione, nella quale si invitavano i compositori di musica bolognesi ed accademici

Io se avessi a risolvere, manderei il concorso in giudizio d'eguaglianza. Farei intendere a cotesti virtuosi che si degnassero studiare sopra il Palestina, e darei la decisione *ad novum examen*, mi paiono cose troppo deboli.

1° non trovo pulizia, non vedo artificio, non osservo un rivolto, un rovescio, un imitazione sincera. Qualche stretta, o *stricco*, poco fedele. Trovo un grand'urto fra le parti, unisoni a sacco. Il povero genere diatonico strapazzato, relazioni false *etc. etc. etc.*

Prenderò un mezzo termine per rispondere che se non sarà categorematico, sarà singategorematico [*sic*]. Ma a dire il vero credeva io di trovare qualche cosa da imparare, quando con sincerità ho trovato il tutto molto debole, e fiacco.

Fra tanto prego Vostra Reverenza darmi qualche consiglio circa il modo che devo tenere in rispondere, tanto più che io gli ho palesamente detto i miei sentimenti.

La carità mi fa tacere. La giustizia mi sprona. La prudenza m'inculca il mezzo termine. La sincerità mi spinge ad esporre il mio chiaro giudizio. Il mondo l'adulazione.

Cosa ho da dire? Il padre maestro mi darà qualche consiglio.

Il mio è *ad novum examen*. E che fra tanto si studi. In tal modo starebbe il tutto in maggior riputazione.

Alla decisione. La lettera A per il canto fermo mi pare la migliore, quando gli si perdonino due ottave; due quinte; d'uscir troppo dalle righe *etc. etc. etc.* La lettera H per il soggetto quando pure gli si perdonino simili mancanze *etc. etc.* ma mi paiono queste più naturali, e l'aver atteso alla stretta in fine benché non in tutto fedele, ed i soggetti e le risposte meglio collocati.

Ci sono dell'altre prive di tali errori, ma *etc. etc.*

È possibile che costì non sappiano quanto caso facevano le antiche ottime scuole di non mettere mai le mezze pause in su, o vogliam dire nel secondo tempo? L'uscir troppo dalle righe? *etc.*

Padre maestro mio si contenti che con tutta venerazione gli bagli le sagre mani. Ed aspettando un suo fedele consiglio sono pregandola perdonarmi la mia solita ingenuità: quanto è meglio stare a questo mondo, e non capir niente!

---

filarmionici a concorrere, volendosi fare esperimento di loro, e dal la cappella a chi avesse dato maggior saggio di sé medesimo. Questa fu la prima volta, che si diede il concorso per aver detta cappella. Concorsero adunque Antonio Mazzoni, Petronio Lanzi, Lorenzo Gibelli, Domenico Barbieri e Giovanni Calisto Zanolli. A questi fu dato da fare una finale, o sia fuga a 5 e in introito a 4 col canto fermo. Terminato l'esame furono mandate le composizioni, senza sapersi di chi erano al maestro di cappella di Loreto Andrea Basili, Giovanni Andrea Fioroni, maestro di cappella del Duomo di Milano, Giovanni Battista Casali accademico filarmonico e maestro di cappella della basilica di S. Giovanni in Laterano, p Francesco Antonio Vallotti minor conventuale, maestro di cappella del Santo di Padova, d. Jacopo Antonio Arrighi, maestro di cappella del Duomo di Cremona, Nicolò Porpora, maestro di cappella del Duomo di Napoli, e d. Quirico Gasparini bergamasco e maestro di cappella del Duomo di Torino. Giunti i voti di questi maestri di cappella furono chiamati Angelo Caroli, maestro di cappella della nostra Metropolitana, d. Giuseppe Carretti, maestro di cappella di S. Petronio, e il p. maestro Giovanni Battista Martini, maestro di cappella di S. Francesco minor conventuale, uomo celebre, e che in questa nostra età non ha il secondo, e li chiamarono, perché giudicassero, e dassero il loro dotto giudizio. Esaminata, e ben ventilata la materia cadde l'approvazione sopra la composizione di Giovanni Calisto Zanolli, e perciò il 15 gennaio fu eletto in coadiutore del sopradetto d. Giuseppe Carretti. Nel 1761 a 17 febbraio il Zanolli si presentò in Capitolo, dimandò licenza di portar la veste lunga, e la cotta, e promise obbedienza al Capitolo, e asservanza delle cose ecclesiastiche». Cfr. I-Bc, M.51, citato in O. GAMBASSI, *Travagliata genesi di un manoscritto "martiniano"*, «Quadrivium», XXVI, 1985, pp. 81-128: 127-128. Sulla vicenda cfr. anche E. PASQUINI, *Padre Martini iudex et arbiter. Su un concorso bolognese del 1760*, «Polifonie», VII, 2007, pp. 161-213.

di Vostra Signoria Illustissima

Loreto, 23 giugno 1760

Per amor di Dio non confidi ad alcuno quanto io dico per non offendere la professione.

umilissimo divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

27.

G. B. MARTINI AD A. BASILI (MINUTA)  
**2 luglio 1760**

I-Bsf, Ms. 52, p. 185.

Risposta alla lettera del maestro di cappella di Loreto dei 23 giugno 1760

Sono persuaso<sup>92</sup> del sentimento di Vostra Signoria Molto Illustre intorno ai concorrenti ...<sup>93</sup> per questa cappella di S. Petronio; imperocché ogni qualvolta essi non siano impossessati di ciò che sia vero contrapunto, mai si renderanno capaci di servire una tal chiesa che è delle più riguardevoli d'Italia, la quale richiede il massiccio del contrapunto, non già i soli<sup>94</sup> vezzi del gusto moderno condotto più dal caso, che dall'arte e dal sapere.<sup>95</sup> Ciò nonostante io penso, che questi signori senatori saranno contenti di elleggere il meno cattivo, come per esempio quello che avrà non solo fatto minor numero de' primi errori di contrapunto ma che avrà<sup>96</sup> preparate e risolte le dissonanze secondo le buone regole; avrà mantenuto il sostanziale della vera armonia ponendovi tutte le consonanze ne' debiti luoghi e avrà sfuggiti que' salti falsi non mai praticati dai buoni maestri, e avrà procurate le buone immitazioni e risposte, e fuggite le false relazioni. Scusi se mi sono troppo arditamente avanzato, io sono però persuaso che il giudizio di Vostra Signoria Molto Illustre sarà il più fondato, e ragionato di tutti, ed io avrò il contento che in questa città sia sempre più conosciuto e stimato il di Lei raro merito e sapere, per cui sopra tutti io sarò sempre quale con tutta la stima mi dico.

Bologna, li 2 luglio 1760<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> Depennato «restato appagato».

<sup>93</sup> Testo depennato non leggibile.

<sup>94</sup> Depennato «certi».

<sup>95</sup> Intero periodo depennato: «Posto ciò ogni qual volta ne' loro esperimenti si di canto fermo che nelle fughe non abbiano dato saggio del loro sapere io lodo e approvo il di lei savio pensiero di dare la decisione *ad novum examen*, così richiedendo la giustizia, il decoro della chiesa e il desiderio di questi signori senatori, i quali sono stati per il corso adietro di tre secoli serviti nella loro capella da uomini di gran merito, come si vede dalle loro opere stampate».

<sup>96</sup> Depennato «sarà».

<sup>97</sup> A fianco della data è scritto «Basili».



28.

A. BASILI A G. CUPPI<sup>98</sup>

**[s.d., ma spedita l'8 luglio 1760]**<sup>99</sup>

I-Bsf, Ms. 52, pp. 84, 86.

Illustrissimo Signore e Padrone Colendissimo

Nel giudicare le composizioni musicali a me da Vostra Signoria Illustrissima trasmesse ho pensato bene per servirLa, di scegliere una strada più tosto accetta, che rincrescevole; può esser perciò ancora ostensiva, nel che mi rimetto al sommo discernimento, e prudenza di cotesti nobilissimi ed eccellentissimi signori.

Prego la di Lei innata bontà, nel presentare la qui acclusa contenente una spezie di dissertazione colle osservazioni e distinte note, che mi è costato della fatica, ed applicazione, farla accettare come un atto di mia pura ubidienza, e di umilissimo ossequio, che intendo prestare all'eccellenze loro da me venerate colla maggior sommissione.

Essendo solito il ritenersi le composizioni da chi l'esamina, e non avendo avuto comodo di farle ricopiare, perché qui mancano copisti; o bisogna che gli mandi i quattrini per farle copiare costì, o pure che mi diano tempo che faccia da me con comodo, stando presentemente aggravato da dolor di testa con febre. Chi esamina è obbligato a render conto di quel che dice quando bisogni, e perciò è necessario sempre avere in mano la causa prima.<sup>100</sup>

Potevo veramente astenermi da tale impresa, perché la nobilissima città di Bologna fra'l numero dei suoi più celebri valent'uomini ha il sempre celebratissimo padre maestro Martini, che più d'ogn'altro può, e sa decidere su tali studiosi impegni. Ma perché è mio padrone, e vero amico, potrà con libertà giudicare sopra le mie osservazioni ancora, perciò La supplico per mia pace riverirlo distintamente.

Gli mando questa francata per renderla sicura, e per evitare quegl'inconvenienti, che altre volte accaduti mi sono.

Per fine supplicandoLa avvisarmi d'aver questa ricevuto coll'acclusa,<sup>101</sup> e se si può, che accoglimento abbia avuto, col maggior riverente ossequio passo a soscrivermi di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, luglio 1760  
umilissimo e devotissimo servo  
Andrea Basili

<sup>98</sup> Si tratta di Giuseppe Gaetano Cuppi, allora segretario della Fabbrica di S. Petronio.

<sup>99</sup> La data esatta si può desumere dalla lettera a padre Martini del 12 luglio 1760, n. 30.

<sup>100</sup> Le copie degli esperimenti del concorso sono conservate in I-MAC, Mus. ms. 26.5.

<sup>101</sup> Si veda di seguito il giudizio allegato a questa lettera.

## 29.

### ALLEGATO ALLA LETTERA DI A. BASILI A G. CUPPI SPEDITA L'8 luglio 1760

I-Bsf, Ms. 52, pp. 74-84.

D. O. M.

*In criterio veritatis*

Per ubbidire ai cenni di cotesti nobilissimi ed eccellentissimi signori che richiedono un mio ragionato giudizio, eccomi per quanto porta il mio debole talento alla formazione di esso sopra le note composizioni a me trasmesse di cotesti sig.ri musici concorrenti maestri dell'arte armonica: dunque dalle premesse; dall'esame; dalle considerazioni del merto, e dalla censura intraprendo a stabilire sotto gl'occhi loro il detto giudizio colla maggior brevità, e chiarezza possibile.

#### Premesse generiche

Qualunque composizione (per giudicarne bene) 1. Prima bisogna vedere se sia fatta secondo le vere regole dell'arte, e notarne gl'errori; i quali possono esser (diciam così) grammaticali, o per dir meglio contro i primi elementi. 2. O circa lo stile; se sublime; venusto; tenue; o florido, intermedio, arioso; ed in genere di musica ecclesiastica per esser plausibile consiste in chiare, e regolate modulazioni, nel mantenersi più che si può nel genere diatonico, nei naturali movimenti delle parti, nello sfuggire gli urti, e i cambiamenti<sup>102</sup> al possibile, e che vi sia almeno in ogni tesi la triade armonica. 3. O nell'eleganza e questa consiste nelle giuste risposte de soggetti; nell'obblighi dei canti fermi; nelle immitazioni; nelle invenzioni di nuovi contrapunti; nelle strette sincere di essi contrapunti, e soggetti: ne i rovesci; nei rivolti; nelle parti canonizzanti; nell'unione dell'armonia (e perciò ristretta dentro le cinque righe); nei canoni in due o più parti. 4. O nel bello primordiale, che consiste nell'unità, varietà, e proporzione,<sup>103</sup> il che finalmente mancando, assolutamente la composizione dicesi volgarmente cattiva.

Circa lo stile sublime, non siamo al caso, poiché questo non vuole restrizione di tempo, né scarsezza d'ingegno, ma richiede invenzione non ordinaria, gran talento, somma cognizione, gran studio fatto, osservazioni, correzioni, e ripulimento all'estremo possibile punto all'arte.

<sup>102</sup> Basili intende gli incroci fra le parti.

<sup>103</sup> Basili cita la definizione del bello data da Jean Pierre Crousaz (Losanna, 13 aprile 1663 - ivi, 22 marzo 1750), riprendendone la formulazione da un articolo contenuto nelle «Memorie per la storia delle scienze, e buone arti», giugno 1748, Pesaro, Niccolò Gavelli, 1749, articolo LVIII, p. 161. Il passo è presente anche in D-B, Mus.ms.autogr.theor. Basili, A. 2, c. 32r: «Sappiasi adunque che il bello primordiale ed essenziale come d'ogni cosa così della musica risulta da cinque qualità che sono: 1. varietà. Questa diverte ma dispiace se non si riferisce ad un solo, e medesimo oggetto; 2. unità; 3. regolarità; 4. Ordine; 5. proporzione. Dalla varietà, e dall'unità provengono naturalmente la regolarità, l'ordine, e la proporzione. Questo bello per esser in piena approvazione, deve aver per base necessariamente la verità».

Esame 1°

Delle composizioni fatte sopra il canto fermo dato con le due note di merito, e censura.<sup>104</sup>

A.<sup>105</sup>

Merito

La composizione segnata colla lettera A è ben dichiarata del modo sesto plagale perfetto, sollevandosi dal Ffaut corda o tuono primario di detto modo alla 5<sup>a</sup> sopra, et abbassandosi nella melodia alla quarta sotto. Ha bene, e fedelmente nella parte grave per semibreve espresso il dato canto fermo. Ha formato un'ottima fuga con le richieste entrate delle 4 parti, avendo per soggetto lo stesso principio del canto fermo; dato giudiziosamente riposo al detto canto fermo in mezzo col fare il cambiamento delle parti in fuga, e verso il fine con elegante stretta del medesimo soggetto, tutto eseguito con chiarezza.

-----

Censura

Ma convien notare degli urti fra le parti; mancanze molte della triade armonica; ed errori manifesti come alla casella 25. Due ottave fra'l soprano, e'l tenore; un altro dalla casella 27. alla 28. Due altre ottave; e per fine la cadenza finale fuori delle giuste regole ad ogni professore note, perché l'ultima nota senza quinta e poi due terze che formano unisono nel soprano col contralto.

-----  
-----

B.<sup>106</sup>

Merito

Ha l'autore della composizione sotto la lettera B tenuto fedelmente il canto fermo nella parte del Tenore; dichiarato bene il modo; procurato con diversi pensieri sopra di esso artificiosa armonia; e fra mezzo delle competenti imitazioni.

-----

Censura

Ma è scarza d'armonia per la quantità degl'urti in unisono; mancante spesso della triade armonica, scarso in errori come alla casella 25 due quinte; dalla casella 27 alla 28 tre quinte seguite; e alla casella 33 licenza erronea per composizione di tal stile; priva di movimenti in alcuni luoghi necessari come alla casella 13 e alla 33 *etc.* e dalla casella 9 alla 10 due ottave l'alto col basso. Di stile tenue.

-----  
-----

---

<sup>104</sup> I temi assegnati e gli elaborati dei candidati sono trascritti in appendice a PASQUINI, *Padre Martini index et arbiter* cit., pp. 179-212.

<sup>105</sup> *Cantus firmus* elaborato da Domenico Barbieri. Per la corrispondenza tra i nomi dei candidati e gli elaborati cfr. I-Bsf, Ms. 52, p. 155.

<sup>106</sup> *Cantus firmus* elaborato da Lorenzo Gibelli.

C.<sup>107</sup>

Il compositore segnato col C ha con fedeltà stabilito il canto fermo nel soprano; ha formato dal principio un contrapunto immitato dalle altre parti secondo il bisogno del modo; in mezzo proseguendo altre favole ha tessuto nuovi pensieri elegantemente immitati e nel fine ha preso il pensiero dallo stesso canto fermo, e ben immitato. Movimenti chiari, naturali, e ligature eleganti, e la triade armonica un poco più attesa; armonia unita, e le parti tutte tenute sulle cinque righe.

-----  
-----

D.<sup>108</sup>

Questo sotto la lettera D fedele nel canto fermo sulla parte del Basso, su di cui ha formato due pensieri ben immitati, e co' quali quasi sempre ora per dritto, o per rovescio ha ornato ha ornato, e fornito elegantemente tutta la composizione; trovasi una licenza di 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> insieme o per parlar più giusto di 3<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> alla casella 24 che per ragione d'immitazione del pensiero intrapreso può notarsi come un passo non ordinario; e nel fine ha ristrette le immitazioni con buon discernimento. L'armonia è tenuta sempre unita, non passandosi dalle parti le cinque righe.

-----  
-----

E.<sup>109</sup>

Merito

Si è stabilito il canto fermo dall'autore E nella parte del Basso fedelmente colla formazione di un contrapunto a soggetto; ha variato questo secondo le nuove parole, e competentemente immitato.

-----  
-----

Censure

È uscito due volte dalle righe; ha fatto de' passi licenziosi come alla casella 4, e alla casella 16 di 4<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> o per dir meglio di 10<sup>a</sup> insieme; e alla casella 31 di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> o decima insieme; a cui somiglia l'altro alla casella 36.

-----  
-----

Esame 2°

Delle composizioni a 5 sopra il soggetto dato.

F.<sup>110</sup>

Merito

Il nominato F ha formato un contrasoggetto. Le risposte sì del medesimo che del soggetto principale sono giuste.

---

<sup>107</sup> *Cantus firmus* elaborato da Petronio Lanzi.

<sup>108</sup> *Cantus firmus* elaborato da Giovanni Calisto Andrea Zanotti.

<sup>109</sup> *Cantus firmus* elaborato da Antonio Maria Mazzoni.

<sup>110</sup> Fuga di Domenico Barbieri.

-----

Censura

Il controsoggetto è più per stile con organo, che senza. Osservansi molte cattive relazioni: errori, dalla casella 21 alla 22 due quinte fra'l primo Soprano, e l'altro. Alla casella 30 tre unisoni di seguito il secondo soprano coll'alto. Alla casella 31 due quinte il 2.º soprano col Basso. Salti irregolari. Cadenza mal fornita de' punti armonici nella penultima casella.

-----

-----

G.<sup>111</sup>

Merito

Nella composizione sotto la lettera G si osserva il soggetto dato con giuste risposte, ristretto in mezzo, ed in fine mediocrement bene.

-----

Censura

Nella casella 5 ed altrove vedesi la 4ª licenziosa. Alla casella 16 errore di 4ª nel tenore, che ne fa la base per lo stile in cui siamo. Alla casella 36 due errori, cioè 1º il Contralto col Basso, e 2º 5º del Basso col Tenore *etc.*

-----

-----

H.<sup>112</sup>

Merito

Ha ben formate le risposte del soggetto il compositore segnato colla lettera H, gli ha trovato un buon contrapunto, che serve di contrasoggetto raggirato per tutti, con ottima stretta in fine chiara, ed elegante; ma alla casella 13 due ottave il Canto col Basso dalla casella 47 alla 48 due quinte, passa troppo le righe, è mancante in vari luoghi della triade armonica; difetto che può esser passabile dove è la vaghezza delle imitazioni.

-----

-----

I.<sup>113</sup>

Merito

Chi sta sotto la lettera I ha ben risposto, ed è senza errori massicci; buoni contrapunti, eleganti imitazioni; stretta in fine in parte ben considerata.

-----

Censura

Alcuni movimenti ardui per ragion de' tritoni.

-----

-----

---

<sup>111</sup> Fuga di Lorenzo Gibelli.

<sup>112</sup> Fuga di Petronio Lanzi.

<sup>113</sup> Fuga di Giovanni Calisto Andrea Zanotti.

L.<sup>114</sup>

Merito

Nella composizione L si osserva il soggetto con giusta sua risposta, e fornito di un contrasoggetto, alcune imitazioni, principii di rivolti ben fatti, e buone modulazioni; ma

-----

Censure

Il contrasoggetto introdotto forma nella prima casella un errore di 7<sup>a</sup> senza la debita risoluzione; simile passo trovasi nella casella 6, ma ivi è passabile perché il soprano legando la 9<sup>a</sup> supplisce la risoluzione il Contralto; mancanze in varij luoghi di consonanze necessarie. La stretta in fine sarebbe più plausibile se più fedele; alla casella 11 due ottave l'Alto col Basso.

-----

-----

Considerazioni per la sentenza

Circa lo stile, unità, e proporzione; tutti son quasi del pari, poiché gl'istessi assunti dati sforzano a ciò.

Circa il merito, e l'ingegnosa varietà; se leggesi attentamente il sopradelineato criterio la sentenza è detta.

Andrea Basili maestro di cappella in Loreto

30.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**12 luglio 1760**

I-Bsf, Ms. 52, p. 183.

Illustrissimo Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Già da martedì scorso 8 del corrente inviai a cotesto sig. Giuseppe Cuppi (che non so chi sia) come segretario della Fabrica di S. Petronio il plico<sup>115</sup> contenente il mio povero, e miserabile giudizio sopra le note composizioni, onde capitando in sue mani potrà ella sempre più confermarsi nell'opinione del mio debole *etc.*

Ieri 11 del corrente ricevei una Sua stimatissima onde La ringrazio delle sue sempre obbligatorie espressioni, scorgendo sempre più l'amore che nutre per me, restando io col rammarico di non aver né possanza, né occasione, né modo di potergliene rimostrare la vera gratitudine.

---

<sup>114</sup> Fuga di Antonio Maria Mazzoni.

<sup>115</sup> Cfr. nn. 28-29.

Col *Justitia et pax osculatae sunt* avanti gl'occhi io già mi son regolato con un ordine, e maniera più tosto ostensiva, avendo lasciato il di più sul mio tavolino: così mi ha dettato la prudenza. Desidero però sapere a suo tempo come il mio criterio sia stato accetto a cotesti nobilissimi e eccellentissimi signori perché l'apparato è più tosto ingegnoso, quanto è vaga l'ultima definizione... Ma... ecco l'ambizione che ... *fuge fuge*. Se notasi cosa di buono è del Signore Iddio a cui *sit laus et gloria et honor*. In esso lasciandoLa col bagiarLe le sagre mani con tutta venerazione mi dico  
di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 12 luglio 1760  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

31.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**5 agosto 1760**

I-Bc, I.017.120  
SCHN 0483

Illustrissimo Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Il religioso da Vostra Reverenza raccomandatomi fu da me cercato, e ricercato, ed alla fine ritrovato, io lo servii al Tesoro,<sup>116</sup> a con somma fretta; avendo le funzioni della Chiesa; lo pregai lasciarsi rivedere, ma io non lo viddi d'avvantaggio assicurando Vostra Reverenza che sarà sempre mia somma premura di servire chiunque Ella mi comanderà per far provare quanto vagliano i cenni suoi da me stimatissimi.

Desidererei poi sapere a suo tempo che esito abbia avuto il concorso,<sup>117</sup> e la mia debole esposizione, ed esame che già mandai per obedire. La prego conservarmi il suo affetto, tanto [?] più che sono di genio religioso, ed adesso abbiamo in questa cappella il padre Marmiroli<sup>118</sup> conventuale che ha lasciata la Cappella pontificia, ed ha ottenuto qui il posto libero per la morte di un tal' Eligio Fermi Basso.<sup>119</sup>

Mi dia qualche nuova ancor Ella di codeste parti in specie della nostra bella musica, mentre io bagiarLe divotamente le sagre mani con tutta venerazione mi dico

---

<sup>116</sup> Si tratta della Sala del Tesoro, all'interno del Palazzo apostolico adiacente alla Basilica.

<sup>117</sup> Riferimento al concorso per il posto di maestro di cappella di S. Petronio indetto nel 1760.

<sup>118</sup> Prospero Marmiroli, frate minore conventuale. Venne ammesso il 9 luglio 1760 come Basso nella cappella lauretana senza concorso, in ragione del fatto che per nove anni era stato cantore della cappella sistina. Mantenne l'incarico fino al 31 agosto 1770. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 128; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., pp. 617-618.

<sup>119</sup> Eligio Nicola Fermi, originario di Piacenza, ricoprì il ruolo di Basso nella cappella lauretana dal 1° settembre 1739 al 25 maggio 1760, data della sua morte. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., pp. 611.

di Vostra Reverenza

Loreto, 5 agosto 1760  
umilissimo divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

32.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**31 gennaio 1761**

I-Bc, I.017.121  
SCHN 0484

Loreto 31 gennaio 1761

Sommo piacere ho provato in sentire l'ultima elezzione, la quale, secondo tutte le circostanze ad informazioni che ne ho, la giudico giustissima, e santissima; poich  il sig. Giovanni Zanotti<sup>120</sup>   giovine studioso, di ottimo talento, di costumi illibati, e poi sta sotto la direzione di una tal Reverendo padre maestro Martini *vir probus, vir doctus, vir prudens, vir sanctus*. Io per me confesso che doppo tanti studi son giunto a vedere che la musica   un arte divina s  nella sostanza dell'armonia, s  nel fondo della melodia, s  nell'infinit  de' suoi giri. E siccome l'infinito   un attributo che solo a Dio conviensi, chino la testa, confesso la mia ignoranza e prego il Signore che mi dia lume, e grazia acci  quel pochissimo ch'io so, l'impieghi in sua lode. Prego per tanto la bont  Sua rallegrarsi per parte mia con cotesto sig. Zanotti della bella sorte che ha avuta, e l'anima sempre pi  a sentire Vostra Reverenza che qual vivo, vivissimo precettore pu  spiegargli tante opere' de morti che racchiude nella sua libreria. O fortuna! O felicit ! O augustissima sorte! Beato egli se la conosce, se se n'approfitta.

Le rendo grazie del stampato foglio,<sup>121</sup> onde io possa anche per queste parti far risuonare fortemente, diciam cos , la tromba della gloriosa fama che deve avere Vostra Reverenza. Se m'inver  il libro, io dovr  fare le mie doverose parti, poich  le obbligazioni grandi sono le mie verso di Vostra Reverenza che nutre per me dell'amore ch'io in niun conto merito; perci  la prego darmi occasioni di servirLa, mentre io con tutta venerazione bagiandoLe le sagre mani mi dico con fare una divotissima riverenza al stimatissimo padre maestro Pinelli

umilissimo divotissimo obligatissimomo servo

---

<sup>120</sup> Si tratta di Giovanni Calisto Andrea Zanotti (Bologna, 14 ottobre 1738 - ivi, 1  novembre 1817), allievo di padre Martini, che risult  vincitore al concorso per il posto di maestro di cappella della basilica di S. Petronio.

<sup>121</sup> Si tratta probabilmente degli avvisi pubblicitari del tomo I della *Storia della musica* di Martini.



## 33.

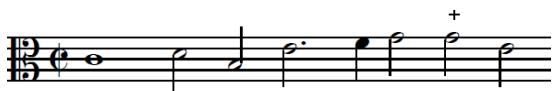
A. BASILI A G. B. MARTINI

14 marzo 1761

I-Bc, I.017.122

SCHN 0485

Benché quasi oppresso da relevantissimi affari scrivo questa per ringraziare Vostra Reverenza per il grand'affetto che ha per me, e delle espressioni obligatissime di cui mi onora col suo stimatissimo foglio, aggiungendosi a queste l'obbligo d'avermi inviato il suo eruditissimo, virtuosissimo, ingegnoso, ed ornatissimo libro che mi fu recapitato il di 4 marzo corrente e ore diciassette dal sig. d. Carlo Dassio milanese,<sup>122</sup> il quale mi onorò in casa, e procurai per esso tutta [*sic!*] l'amorevole ossequio possibile, e ne gl'esibii in tutto; per altro poi io occupato alla chiesa, ed altra incombenze non lo rividi. Non ho potuto con queste ancora applicare la mia debole mente al detto suo libro; vorrei però domandarLe se nel canone posto a p. 8, facciata seconda, sopra il cap. 1



qui manchi una nota che parmi possa essere un Csofaut oppure il secondo G una semibreve *etc.* La mia ignoranza chiede perdono.

Una supplica deve farsi a Vostra Reverenza che tutti i canoni che Ella ha sparso in un libro d'istoria che deve essere inimica di misteri siano in qualche libro, o quando tratta di far canoni, siano dissi tutti spiegati, altrimenti i dottissimi, collo studio, li raggiungeranno, i semidotti poi, e gl'ignoranti li passeranno come i fogliami che li circondano. Che se Vostra Reverenza pensasse che tutti abbino quel profondo sapere, studio, ed ingegno suo, l'umiltà eccede, *ne quid nimis*. Qui Vostra Reverenza vien da me supplicata credere ciò un tiro della mia benevolenza ed ossequio: che se mai lo credesse impertinenza, non mancherà a Lei modo di staffilarmi.

Procurerò in tanto pagare il mio debito, mentre son desideroso che Vostra Reverenza compisca questa grand'opera che tirerà a sè l'amore universale accompagnato dalla gloria che la renderà immortale. Iddio, e la S.s. Vergine, e s. Francesco gli diano forza e salute da

<sup>122</sup> Carlo Dassio, dilettante di musica amico di Johann Christina Bach, per mezzo del quale aveva conosciuto padre Martini. Nella lettera a Martini datata 14 marzo 1761, Dassio informa il Francescano dell'avvenuta consegna del libro e di aver sentito alcune sue sonate eseguite con maestria da Andrea Basili: «L'avviso dunque di avere consegnato in proprie mani del sig. Andrea Basili, il libro consegnatomi da Vostra Paternità Reverenda tosto che arrivai a Loreto, e m'ha fatto finezza di farmi sentire alcune sonate di cembalo composte da Vostra Paternità Reverenda di che ebbi sommo piacere, ammirando la virtù di chi le compose, e di chi le sonò con moltissimo gusto e bona grazia». (I-Bc, I.001.183, Schn 1869; nel catalogo online è riportata la datazione erronea del 14 marzo 1767). Su Carlo Dassio, cfr. M. SCHWARZ, *Johann Christina Bach*, in «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», II, 1900-01, pp. 401-454: 413-414.

poter compire quanto Ella desidera. Per finire bagiandoLe con tutta venerazione le sagre  
mani passo a ridirmi  
di Vostra Reverenza

Loreto, 14 marzo 1761  
umilissimo devotissimomo obligatissimo servo  
Andrea Basili

34.

MINUTA DELLA RISPOSTA DI G. B. MARTINI AD A. BASILI  
DEL 14 marzo 1761

I-BC, I.017.123  
SCHN 0486

Ha tutta la ragione in dire, che l'istoria deve esser inimica de' misteri, e conseguentemente anche i canoni dovrebbero esser sciolti, ma siccome i canoni di questo tomo non hanno vera relazione all'istoria, benché in qualche modo pur le puole, e niente per l'arte pratica del contrapunto, così ho pensato diversamente, cioè di dare qualche stimolo a giovani compositori de' nostri tempi di risvegliare, e rinnovare lo studio de' canoni quasi affatto perduto, ma che, se pur non m'inganno, perciò che riguarda l'artifizio delle note, acuisce l'ingegno ne' compositori: rimetto però questo mio giudizio al savio suo intendimento, benché, se a Dio piacerà di darmi vita a e forza per proseguire l'opera, ne formarò una serie composita, la quale in fine sarà stampata a parte, con lo scioglimento e li opportuni artifici per formarli, non avendo altra mira, affidato non già nel mio debolissimo intendimento, ma nella raccolta che tengo presso di me, di giovare al pubblico, non mai di riccavare applauso alcuno. La quiete poi e la paucchezza [?] degli ignoranti non curerà ciò che riferisce il libro, né i canoni, né qual si sia altra cosa, troppo contenti delle loro ristrette cognizioni. Scusi, che La supplico, se troppo e non troppo bene ho detto, attribuendolo più tosto a quella confidenza, e buona legge d'amicizia che da molti anni passa fra noi due. PregandoLa con ogni delicatezza e sincerità a dirmi il Suo sentimento trovando nel mio qualunque cosa, che secondo il Suo singolarissimo intendimento non fosse da Vostra Signoria Molto Illustre approvato; mentre questo è stato uno dei motivi per cui mi sono preso la libertà di spedirglielo.

35.

A. BASILI A G. B. MARTINI

28 marzo 1761

I-Bc, I.017.124

SCHN 0487

Fra le varie occupazioni che mi trattengono, trovo sul mio tavolino due sue veneratissime lettere; la prima presentatami dal sig. Giovanni Ricci di Mancin suo degnissimo scolare.<sup>123</sup> Si fece da me vedere nel mezzo del giorno, mentre finite le funzioni ecclesiastiche nel secondo giorno di Pasqua io andava a pranzo fuori di casa, con tutto ciò tornai in dietro, lo portai a casa mia, discorremmo un poco di musica, gli regalai alcuni sagri voti, ma egli che già avea fatto attaccare i cavalli al calessio, ed io all'appetito, ci licenziammo. Mentre poi io mi esibij in tutto di sua soddisfazione, mi disse che già aveva veduto tutto, che aveva fatto le sue divozioni, poiché era in mano di un pratico direttore. I maggiori discorsi, benché in strettezza di tempo, furono sopra il sovrano merito di Vostra Reverenza, di cui abbastanza non si può dire. Lo pregai comandarmi per fargli vedere quanto valevano i cenni Vostra Reverenza, e per quanto io avessi potuto fare, ci abbracciammo alla fine, e partì.

La seconda Sua la ricevei ieri per a posta ma con la data anteriore, o sia stata l'incuria del postiglione, o la mia trascuraggine nell'andare alla posta, nol so. Sento le Sue premure in essa per il detto sig. Ricci, di cui già ho scritto abbastanza. Sento in entrambi la premura ch'Ella mostra, di sapere s'io abbia ricevuto il Suo sempre stimatissimo libro, di cui già da un pezzo gliene ho scritto, e domandavo, e dicevo alcune cose. Anzi desidererei sapere se abbia ricevuta tal lettera, mentre, siccome l'ho mandata alla posta per questi miei giovanotti, chi sa cosa abbiano fatto. Come dovrò io ringraziare la somma Sua benevolenza verso di me, poiché il mio debito per il libro troverò la maniera di pagarlo, ma l'attenzione in inviarmelo per contentare il mio desiderio, come soddisfarla, come pagarla, come ricambiarla? Padre maestro mio, l'esecuzione de' suoi stimatissimi cenni, di cui La prego impormi, ed a cui sarò sempre pronto, potrà in parte rendermi contento.

È già a Vostra Reverenza cognita la relazione che anno fra loro le belle arti, ed io colla mia solita temerità ho voluto dar di mano per un poco a tutte, e fra le altre son stato dilettante di pittura,<sup>124</sup> perciò tengo sopra il mio tavolino come capo d'opera il libro del sig. Giampietro Zanotti contenente gl'avvertimenti ad un giovane per la pittura,<sup>125</sup> trovando spessissimi tratti analoghi alla musica, mi fa questo singolar libro ricordarmi del sig. Giovanni Zanotti, di cui spero, seguendo la di Lei direzione, che sarà per essere un nostro

---

<sup>123</sup> Non è stato possibile reperire notizie su questo allievo di Martini. Un oratorio di Giovanni Ricci, *Gios re di Giuda*, su libretto del Metastasio, è conservato in I-Bc, Lo.7722.

<sup>124</sup> Cfr. lettere nn. 3 e 5.

<sup>125</sup> G. CAVAZZONI ZANOTTI, *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1756.

eroe armonico. Le rendo in tanto grazie distinte per il buon animo che nutre per me e prego Vostra Reverenza porgerle i miei più divoti ossequi.  
Per fine bagiarLe devotissimamente le sagre mani con la dovuta venerazione mi dico  
di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 28 marzo 1761  
umilissimo devotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

36.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**10 maggio 1761**

I-BC, I.017.125  
SCHN 0488

Trovandomi angustiato scrivo questi brevi incisi.

Rendo grazia a Vostra Reverenza per avermi inviato il più galant'uomo del mondo con una di lui simil [?] compagnia. Il padre Marmioli<sup>126</sup> ha già fatto per me e per Vostra Reverenza tutti quei passi a cui io non son potuto giungere, alfin' di contentare in tutto, e per tutto i di Lei raccomandati. Sto leggendo un poco a poco la di Lei celebre opera di cui con comodo saprò predicarne con encomio dovuto il gran merito. Fra tanto io ne farò il trombetta, e gl'includo un zecchino acciò pensi a finir presto l'altro tomo. Se dovessi poi esprimere il gradimento del suo affetto che in tutte le congiunture mostra per me bisognerebbe ch'io fossi un angelo perché come uomo miseramente non posso fare altro che bagiarLe i piedi. Mi onori co' suoi comandi mentre io come la più miserabile creatura passo con la dovuta venerazione ad umiliarmi  
di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 10 maggio 1761  
umilissimo divotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

---

<sup>126</sup> Per le notizie su Marmioli, cfr. lettera n. 31.

37.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**12 giugno 1761**

I-Bc, I.017.126

SCHN 0489

Siccome non posso corrispondere alle tante finzze, ed amore che ha per me Vostra Reverenza per quanto vorrei, ed assolutamente Le devo, procuro in tutte le congiunture di sempre mettere avanti chiunque mi capitì il di Lei sommo merito. Venuti da me alcuni signori romani, uno de quali è professore di musica, e portandosi in Bologna l'ho pregato portarsi da Vostra Reverenza per rinovare la mia servitù, e presentargli i miei più umili ossequi. Non era a sua cognizione l'opera che Vostra Reverenza ha dato alla luce, questo virtuoso è stato da me a tal segno persuaso che l'ho già fatto divenire un altro trombetta del di Lei merito, sì per Roma che per ogni altra parte dove egli si porterà. Se desidera questo galant'uomo vedere il suo gran studio, e raccolta, La prego fargli vedere ch'io son sempre veridiero. La prego per finire condonarmi l'ardire, e bagiandoLe con tutta venerazione le sagre mani, ansioso che sia alla luce il rimanente della Sua impresa, mentre mi dico di Vostra Reverenza

Loreto, 12 giugno 1761

umilissimo devotissimo obligatissimo servo

Andrea Basili

38.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**26 aprile 1763**

I-Bc, I.017.128

SCHN 0490

Per sua quiete (come Vostra Reverenza m'impone) già tutto ha avuto esecuzione con sommo contento di monsignore e gradimento universale, così io so per relazione, mentre la Sua stimatissima mi è stata presentata li 26 aprile a mezz'ora di notte, ed il tutto per altra via già aveva avuto esecuzione. Mi si dice che domani mattina con il superbo apparato in terzo per la prima volta si celebrerà la messa cantata, ed io avrò l'onore di riverire il signore che da altri è stato con distinzione servito di tutto.

Col sig. d. Giuseppe Consoni<sup>127</sup> ebbi discorso di canoni e lo pregai se costì in coteste librerie si fosse trovato il libretto de' canoni di Pier Francesco Valentini romano che io avevo, ma mi è stato levato. Ma siccome vedo che i studi sono in disuso, e che la moda e l'impostura coll'ignoranza vogliono trionfare, io mi sono appreso all'*inquire pacem*, e *persequere eam*; e perché *ubi pax ibi Deus*, in esso lasciandoLa, e bagliandoLe divotamente le sagre mani, colla maggior venerazione a me dovutaLe immutabilmente mi dico di vero cuore  
di Vostra Reverenza

Loreto, 26 aprile 1763  
umilissimo devotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

39.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
7 luglio 1763

I-Bc, I.017.129-130  
SCHN 0491

Molto reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Abbenché l'arrogante ignoranza castigar si debba, pure parmi troppo ed eccedente onore essa riceva, quando i ministri del castigo siano maestri illuminati, che di ridere in vece, impegnano il loro talento per il rimprovero. Può pure ammettersi, quando vi sia speranza che il zelo corregga l'audacia, e per amor fraterno la cecità illumini. Inviato mi viene (da chi non so) un plico di fogli stampati col titolo *Giudicio di Apollo*.<sup>128</sup> Ho già goduto al sommo, perché pieno di verità, di erudizione, di sceltissima locuzione, e d'ardentissimo zelo per fiaccare (dirò così) l'ardire, e per illuminare un povero, e miserabile cieco. Ha però in me acceso un grandissimo desiderio di leggere il foglio del Menini,<sup>129</sup> poiché in tali controversie si perde l'ametà [*sic!*] del piacere, vedendo il partorito effetto in tutta la sua estensione, che non vedo della causa. Prego Vostra Reverenza se potesse favorirmene una copia, ch'io spenderò quel che bisogna. Le crudeli, e replicate espressioni ch'io lessi nell'*Istoria Musica* di Gio. Angelini Bontempi,<sup>130</sup> alla p. 170, contro il Kircherò mi fecero un tale stomaco, che

---

<sup>127</sup> Giuseppe Antonio Consoni (Bologna, 19 novembre 1718 - ivi, 8 marzo 1765), organista e compositore, fu allievo di padre Martini. Le lezioni di contrappunto svolte da Consoni sotto la guida del Franciscano sono conservate in I-Bc, EE.131.

<sup>128</sup> Cfr. *Giudicio di Apollo*, Napoli, per il Gessari, s.d. Si tratta di un opuscolo anonimo, redatto da diversi autori, tra i quali Martini. Per un dettagliato resoconto della vicenda e della redazione testo, cfr. E. PASQUINI, *Padre Martini in giudizio da Apollo*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, pp. 185-202.

<sup>129</sup> Cfr. I-Bc, K.15, *Trattato in genere teorico di canto fermo del sig. d. Andrea Menini d'Udine rassegnato alla correzione de' Filarmonici Accademici di Bologna ove con altri generi anche tal canto fiorisce. Adì 23 Marzo 1761*.

<sup>130</sup> G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695.

anche quando vi penso mi rinuovano un fastidioso rammarico. Gravissima cosa una predominante passione! Mi lasci sfogare. *Oh pauperem superbum!*

Per fine sono a pregarLa umilmente perdonarmi l'ardire, ch'io prendo con Vostra reverenza, troppo forse m'affido all'amore, ch'Ella per me nutrisce. Esso dunque penserà o ad esaudirmi, o a correggermi, mentre con la dovuta venerazione sono di Vostra Reverenza

Loreto, 7 luglio 1763

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

In confidenza. Mi vien mandato da Venezia un libro con il titolo Saggio sopra le leggi del contrapunto del conte Giordano Riccati nobile trivigiano, in Castel Franco 1762, per Giulio Trento.<sup>131</sup>

Per quel poco che ho letto parmi già ch'abbia incorso nell'errore che egli lo scusa *brevis esse laboro et obscurus fio*,<sup>132</sup> e che udienza non abbia dato al precetto. A tempo usar non affettar ingegno, tanto più che nell'opere didattiche non bisogna nudrire sentimenti, com'egli si esprime, di doversi portar da lui per vedere l'opera compiuta che ha appreso di se.

L'aria di novità ch'egli ha preteso (a mio debole giudizio) dare a questa sua opera, per un dotto che la penetri tutto troverà triviale, e per chi non sa, parrà un complesso d'indovinelli.

È egli un dilettante? È molto.

È egli un professore? È una ragazzata.

Nel presente secolo allorché vogliasi fare comparsa al pubblico, bisogna efficacemente pensare, che *debitores sumus sapientibus, et insipientibus*. Desidero su di ciò cosa dice Vostra Reverenza il quale nell'opera sua stimabilissima ha evitato ogni oscurità, ha esposto la verità col maggior lume, e chiarezza possibile, ha dato le note che formano un'erudizione più che considerevole, la spiegazione delle cose più ardue, e fra tutto il grand'apparato la seconda dissertazione, che a mio giudizio, merita esser incisa in oro per l'immortalità. Avranno in somma i più dotti da ammirare, e con loro chichessia da studiare per istruirsi. Per tanto il reo ad Apollo presentato, dovrà d'anatema fulminarsi, onde come tronco reciso dalla cattolica armonia, da ognuno schivato, sperando che alla fine *plectens pectus suum revertatur*. A Vostra reverenza è già nota la mia ingenuità, onde la supplico, se poco ho detto, e con debole criterio, supplir voglia a quanto di più *etc. etc.*

---

<sup>131</sup> G. RICCATI, *Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Castelfranco, Giulio Trento, 1762.

<sup>132</sup> ORAZIO, *Ars poetica*, 25.

40.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**gennaio 1764**

I-BC, I.017.135

SCHN 0493

Nel ricevere le gentilissime grazie di Vostra Reverenza non so esprimere il contento da me provato, i duetti opera di dottissimo maestro sono l'oggetto di mia contemplazione,<sup>133</sup> come saranno cagione di frequente studio per quelli della mia scuola, così sfogherò negl'effetti dell'amore, e della somma stima ch'io tento di Vostra Reverenza pubblicando quando so, e posso il sublime di Lei talento, e scienza di cui Ella è dotata. Io vedo, e provo gli effetti del di Lei amore verso di me, e vorrei trovar maniera di corrisponderLe, che se ne sono lontano, s'assicuri che ne studierò l'approssimazione almeno.

Il genitivo del *qui, quae, quod*, il sig. Menini, di cui ho ricevuto la desiderata (dico così) prostituzione, non me l'ero né pur immaginata nell'alto gradi di temerità e d'ignoranza in cui l'ho trovata. Per averne però l'ultima ostensione desidererei avere il suo *Kyrie*; e l'emende date al celebre Perti, di cui tengo presso di me l'*Adoramus*. Sarà una somma di Lei grazia, quando con Suo comodo me ne favorisse (come La prego) una copia. Chi capisce qualche cosa desidera i dettagli compiti.

In tanto col maggior ossequio Le rendo distintissime grazie de' suoi da me non meritati favori, e La prego onorarli de' suoi stimatissimi comandamenti, onde io possa in effetto farLe provare che sono qual mi scrivo mentre colla dovuta venerazione Le bagio umilmente le sagre mani

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, del 1764

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

Chi studia non è mai contento

Desidererei che giungesse a Sua notizia la nuova giunta in stampa del *Dizionario* di Efraimo Chambers,<sup>134</sup> fatta in Venezia di cui già ne sono alla luce due o tre tomi, estendersi con qualche particolarità sopra la musica, come con distinzione grande sopra l'altre scienze.

Di più desidererei sì per me che per Vostra Riverenza un trattato di M. Malowin,<sup>135</sup> dottore in medicina dell'Accademia delle scienze, il quale fa vedere da valente fisico in qual maniera

---

<sup>133</sup> G. B. MARTINI, *Duetti da camera*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1763.

<sup>134</sup> E. CHAMBERS, *Dizionario universale delle arti, e delle scienze, che contiene la spiegazione de' termini, e la descrizione delle cose significate per essi, nelle arti liberali e meccaniche, e nelle scienze umane e divine: le figure, le spezie, le proprietà, le produzioni, il tutto indirizzato a servire come di un corso d'erudizione, e di dottrina antica e moderna ... Traduzione esatta ed intiera dall'inglese*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1746-1754.

<sup>135</sup> Paul-Jacques Malouin (Caen, 27 giugno 1701 - Parigi, 3 gennaio 1778), medico e chimico francese. Baili si riferisce probabilmente a P.-J. MALOUIN, *Dissertatio, an ad sanitatem musicae?*, Parigi, s.e., 1743. Cfr. H. M. SCHUELLER, *The Use and Decorum of Music as Described in British Literature, 1700 to 1780*, «Journal of the History of Ideas», XIII, 1952, pp. 73-93: 82.



la musica agisca su i nostri corpi colla natura, e proprietà del suono, e come per mezzo degl'organi mossi porti l'impressione sino all'anima *etc. etc. etc.*<sup>136</sup>

Nelle *Memorie della storia di Trevoux* nel mese d'aprile 1743, alla pagina 515, potrà vedere la notizia estesa: io sborserò quello bisogni.

41.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**18 gennaio 1764**

I-Bc, I.017.134

SCHN 0492

Partendo da Loreto il sig. Giuseppe Luzi<sup>137</sup> organaro che in oggi serve questo santuario, dove presentemente in un organo ottava stesa<sup>138</sup> del Colombo egli ha fatto un sontuosissimo bancone<sup>139</sup> con molti registri nuovi, pedaliera, riduzioni<sup>140</sup>, tastatura, registratura<sup>141</sup> etc. tutto di nuovo con l'approvazione universale, e venendo lo stesso in Bologna, ho stimato mio dovere rinuovare la memoria di mia servitù, ed obbligazioni che professo a Vostra Reverenza e nello stesso tempo darLe in apparato di sigurezza, se mai in

---

<sup>136</sup> Cfr. «Memorie per la storia delle scienze, e buone arti», aprile 1743, Pesaro, Nicolò Gavelli, 1743, p. 515: «La musica non è un semplice passatempo per ricreare, rallegrare, e render più giocondo il ballo: entra ancor essa nel commercio della vita, e ne' vantaggi della società. Ella forma, tempera, perfeziona i costumi: cioè secondo l'idea, che ne hanno data gli antichi, solleva le passioni inlanguidite, all'opposto calma quelle, che sono troppo vive, e troppo focose; reca alleggiamento nelle disgrazie, e ne' travagli più aspri degli agricoltori, de' marinai, e artisti; anima i soldati alla zuffa; finalmente ha luogo nella medicina, e serve di rimedio, e per conservare, o per ristabilire la sanità. E questo è quello che M. Malowin dottore in medicina, dell'accademia delle scienze, ha preso a provare, additando il rapporto, che hanno queste due arti naturalmente, e meccanicamente tralloro [*vid.*]. Dopo d'avere brevemente esposti i differenti usi della musica, si avvanza a scoprire la sua utilità nella medicina. Niente altro principalmente contribuisce alla sanità, quanto il procurare, e intertenere il contento, e il sollievo dell'animo: questo è l'effetto proprio, e naturale della musica. Ma fa egli vedere da valente fisico in quale maniera essa agisca su' corpi colla natura, e proprietà del suono, e come per mezzo degli organi mossi porti l'impressione fino all'anima. Un'anatomia curiosa, ch'egli va sviluppando, spiega il bel risalto degli spiriti posti in moto da' suoni diversi della voce, e degli strumenti, e gli effetti, che producono sul temperamento per conservarlo, o rimetterlo nello stato più convenevole al bene, e alla sanità di taluno. Non tralascia d'avvertire, che secondo le diverse disposizioni, e bisogno, il rimedio dee esser variato, e che bisogna appropriarlo al fine proposto».

<sup>137</sup> Il 7 giugno del 1763 l'organaro Giuseppe Luzi, originario di Loreto, era stato incaricato dal governatore della Santa Casa, Giovanni Potenziani, di restaurare ed ampliare l'organo situato sopra la sagrestia detta «della cura». Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 922-923. Il nome di Luzi ha solamente un'altra occorrenza nel carteggio martiniano, cfr. lettera di I. Gigli a G. B. Martini del 22 febbraio 1764, I-Bc, I.007.059, SCHN 2401). Martini infatti, su sollecitazione della presente lettera di Basili, aveva probabilmente scritto a Innocenzo Gigli una raccomandazione in favore di Luzi, ma senza ottenere successo, come risulta dalla risposta. Cfr. O. MISCHIATI, *Notizie di storia organaria e cembalaria nelle carte di Padre Martini*, «L'Organo», XXXII, 1998-1999, pp. 89-222: 93, 175, 181.

<sup>138</sup> Ossia completa di tutti i tasti cromatici, a differenza dell'ottava corta, nella quale mancano i primi quattro tasti cromatici.

<sup>139</sup> Ossia il somiere.

<sup>140</sup> Ossia la tavola di riduzione.

<sup>141</sup> Ossia le leve dei registri.

codesta città si dasse occasione di promuovere il detto giovine, che tanto nell'accordare, quanto in ogn'altro bisogno d'organi l'ho trovato il più esatto, e diligente meccanico, tanto più che mi sente volentieri. E con farLe distintissima riverenza, e col pregarLa ad onorarmi con qualche suo stimatissimo comando con tutta la dovuta venerazione Le bagio le sagre mani mentre mi confermo

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 18 «gennaio» del 1764  
umilissimo divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

42.

A. BASILI A G. B. MARTINI

9 marzo 1764

I-Bc, I.017.131

SCHN 0494

Sono state tante le mie occupazioni nello scorso carnevale che mi hanno fatto differire fin a quest'oggi di presentarmi a Vostra Reverenza per renderLe grazie in avermi trasmesso con somma sollecitudine il compimento da me desiderato del musicale, anzi arsenicale dettaglio del Menini.<sup>142</sup> A dir vero, io non ho veduto mai simile stravaganza, né trattato mai un asino, e temerario di tal sorte; bisogna che la dica, questo è un pazzo, ma però fortunato, poiché ha sortito a gran fortuna di avere in stampa il suo nome con un plico contenente il *Giudizio d'Apollo!* Se avesse qualche lucido intervallo, pentito del suo insofribile ardire, dovrebbe disdirsi, e poi ringraziare codesta celebratissima Accademia, che gli ha alzato un catafalco di rimarco con un numero sorprendente d'accese fiaccole; non credo d'avere usato una metafora sproporzionata con dire catafalco, poiché questo ergesi per i morti, così morisse il suo ardire! E così le fiaccole ne illuminassero tanto la cecità!

Padre maestro mio, Ella vede le mie obbligazioni, onde m'onori, La supplico, co' suoi veneratissimi comandi, acciò possa almento in qualche parte mostrarLe quella gratitudine che professar Le devo per tanta bontà, ed amore che mostra per me. Con ciò facendoLe divotissima riverenza, e bagiandoLe con vero ossequio le sagre mani costantemente mi confermo

di Vostra Reverenza

Loreto, 9 marzo 1764  
umilissimo divotissimomo obligatissimo servo  
Andrea Basili

---

<sup>142</sup> Cfr. lettere nn. 39-40.

43.

A. BASILI A G. B. MARTINI

8 ottobre 1764

I-Bc, I.017.132

SCHN 0495

Ho fin ad ora aspettato per rispondere ad una Sua stimatissima in data li 8 settembre ma ancora non ho veduto i Suoi raccomandati bolognesi fra quali il sig. Girolamo Beretti<sup>143</sup> di cui tengo ancora appresso di me una Sua acclusa ed al medesimo diretta. Può credere Vostra Reverenza quanto mi sia a cuore il servirLa, ed ubidire colla maggior efficacia li Suoi da me veneratissimi cenni, onde subito che saprò de' raccomandati Suoi io eseguirò quanto mi si deve.

Il renditore di questa mia è un mio discepolo dilettauto di musica il quale essendo una civile persona di Recanati alle grandi mie insinuazioni si è risoluto a posta venire in Bologna per conoscere Vostra Reverenza e per qualche tempo si tratterà a posta costì per venire in quel tempo che a lei sarà comodo affine di sentire i di lei documenti musicali: sono per tanto colla maggior premura a raccomandarLe il detto sig. abbatino Domenico Quintiliani,<sup>144</sup> perché oltre il trovarlo un giovane savio, di ottimo talento, di buoni costumi, ed invogliatissimo per la musica, lo troverà ubidiente, e grato per gl'incomodi che Vostra Reverenza possa in riguardo alla mia raccomandazione in qualunque modo prendersi. Mi è riuscito di persuadere il giovane, molto più il suo genitore, spera dall'innata bontà di Vostra Reverenza quell'assistenza possibile per il medesimo affine di non restare io mallevadore frustaneo [*sic!*] per il profitto che in tale emergenza si desidera.

Circa l'altra lettera di mio nepote inclusami,<sup>145</sup> rendo distintissime grazie alla di Lei bontà, ed ubidirò a Suoi cenni con darLe quella risposta che il medesimo desidera.

Per fine sono a pregarLa perdonarmi l'ardire che mi son preso, ed affidato sempre più nella di Lei somma bontà, e clemenza con tutta venerazione bagiandoLe le sagre mani con vera umiltà mi dico

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 8 ottobre 1764

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

---

<sup>143</sup> Non è stato possibile rintracciare informazioni su Girolamo Beretti, che nella lettera successiva viene indicato come Girolamo Berti.

<sup>144</sup> Per le informazioni relative a Domenico Quintiliani, cfr. cap. I.

<sup>145</sup> Si tratta del nipote Pasquale Antonio. Basili si riferisce alla lettera che quest'ultimo gli aveva fatto recapitare tramite Martini, cfr. I-Bc, L.117.013, SCHN 0556. Per le informazioni su Pasquale Antonio Basili, cfr. cap. I.

44.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**10 novembre 1764**

I-Bc, I.017.133

SCHN 0496

Sono rimasto il più uomo consolato, ed obbligato del mondo in sentire quanto valore abbiamo avuto le mie raccomandazioni appresso Vostra Reverenza a pro del sig. abbate Quintiliani, il quale aveva bisogno di allontanarsi dai commodi della casa paterna, aveva necessità di vedere la gran città, e trovare un gran maestro. Tutto vedo eseguito, onde non mi rimane, che sempre più riconoscendomi obbligato a Vostra Reverenza Le renda le più vive grazie, a me dovuteLe. Resto altresì consolato per avere (come spero) acquistato un'altra (dirò così) trombetta che risuoni le glorie e la fama di tanto maestro qual è Vostra Reverenza a cui dovrò, fin'alle ceneri, vivere eternamente obbligato, e tenuto ad eseguire ogni minimo cenno.

Fin dalli 8 settembre inviatomi io tengo una sua stimatissima con una acclusa al sig. Giolamo Berti,<sup>146</sup> quale non avendo ancor veduto non so cosa fare. Attenderò i Suoi stimatissimi comandi, ai quali dicendomi per l'esecuzione prontissimo con bagiarLe divotissimamente le sagre mani, con tutta la venerazione a me dovuta mi do l'onore confermarmi

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 10 novembre 1764

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

45.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**23 marzo 1765**

I-Bc, I.017.136

SCHN 0497

Preme più la conservazione della salute, che qualunque tesoro del mondo, perciò lodo infinitamente la Sua prudentissima risoluzione, a cui farà d'uopo che venga ancor io.<sup>147</sup> Alla

---

<sup>146</sup> Cfr. lettera precedente, n. 43, nella quale viene indicato come Girolamo Beretti.

<sup>147</sup> Secondo quanto si apprende da una lettera inviata all'arcidiacono della cattedrale di S. Angelo in Vado da una nobildonna bolognese non identificata, Martini, probabilmente per motivi di salute, nei primi mesi del 1766 aveva licenziato tutti i suoi allievi. Cfr. Archivio capitolare della cattedrale di S. Angelo in Vado, *Memorie*

prima intenzione aperta corrisponde la risoluzione, dalla seconda nascosta viene ogni buon maestro convinto, mentre l'ingratitude de' discepoli è ormai all'estremo, e bisogna eseguire il volgare proverbio *nolite proicere margaritas ante porcos*. Io che sto in mezzo al secolo provo più sensibili le procedure (dirò così) dei disarmonici professori. Devo adunque render grazie a Vostra Reverenza per quanto ha fatto in pro del mio raccomandato. Le ma in avvenire procuri pure i vantaggi della Sua quiete, che gradirò assai più di qualunque altra cosa. Il sig. abbate<sup>148</sup> *aetatem habet*, onde penserà da se ai casi suoi; egli mi ha scritto il suo dispiacere, ma io penso che *majora premunt* come è la Sua salute, quiete, e ragione di un tanto padrone, maestro, amico vero, protettore, benefattore, e prototipo estimabilissimo *etc.* quale è Vostra Reverenza, a cui bagiando colla dovuta venerazione le sagre mani, immutabilmente mi dico  
di Vostra Reverenza

Loreto, 23 marzo 1765

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

46.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**14 gennaio 1766**

I-BC, I.017.139

SCHN 0498

Il sig. Andrea Gretri<sup>149</sup> renditore di questo mio umilissimo foglio con cui mi presento a Vostra Reverenza essendo un buon professore di musica (per quanto io giudico essendo stato per cinque anni in Roma) mi richiede che io mi faccia cuore a pregare la somma bontà di Vostra Reverenza a riceverlo per vedere la rarità della sua celebre libreria, e siccome è di partenza per Ginevra andando direttore di una celebre accademia, vorrebbe concorrere ad esser accademico filarmonico, e perciò si esporrà a comporre quel che gli verrà dato prima però vorrebbe dare qualche cosa sotto i di Lei occhi per prendere consiglio attinente all'impresa. È tanto gran tempo che non ho avuta la sorte di ricevere Suoi caratteri, onde

---

*Capitolari*, tomo V, p. 247. La lettera è integralmente trascritta in PAOLINI, *La cappella musicale di S. Angelo in Vado* cit., p. 72-73.

<sup>148</sup> *Scil.* Domenico Quintiliani.

<sup>149</sup> André-Ernest-Modeste Grétry (Liegi, 8 febbraio 1741 - Montmorency, 24 settembre 1813). Compiuti gli stui di canto, basso continuo e composizione, nel 1759 ottenne una borsa di studio per proseguire la propria formazione musicale a Roma con Giovanni Battista Casali (Roma, 1715 - ivi, 6 luglio 1792), alla cui scuola rimase per cinque anni. Il 31 gennaio 1766 venne aggregato tra i membri dell'Accademia Filarmonica bolognese. Oltre che di numerose opere drammatiche, Gretry fu autore di una autobiografia (*Mémoires ou Essai sur la musique*, Paris, à compte d'auteur, 1789) e di un manuale d'improvvisazione alla tastiera (*Méthode pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie*, Paris, Imprimerie de la République, 1802).

prego Vostra Reverenza degnarsi, con favorire questo professore, gradire questa mia come un atto il più sincero di quella venerazione che gli devo, e con cui mi dico di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 14 «gennaio» del 1766  
umilissimo divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

47.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**22 febbraio 1766**

I-BC, I.017.137  
SCHN 0499

Illustrissimo Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Dal letto, che mi convien guardare per un crudelissimo raffreddore, scrivo questa in risposta al Suo stimatissimo foglio, rendendoLe vive grazie di quanto (e forse all'eccesso) ha operato in consolare, istruire, e proteggere un galant'uomo professore di musica,<sup>150</sup> e non so spiegarLe il contento provato in vedere, che la mia commendatizia appresso Vostra Reverenza abbia avuto tanto valore. Mi ha scritto ancor egli da Bologna, cioè il detto professore da me raccomandatogli con mille espressioni spettanti alla somma bontà con cui Vostra Reverenza l'ha favorito, e che si è degnata colla Sua meritissima protezione dar sì che egli partisse il più content'uomo del mondo. Stimatissimo padre maestro, replico i miei ringraziamenti essendosi unito meco a far una opera di carità, di cui è tata l'unica mira mia, poichè io non l'hò trattato che per mezzo giornata, ed una sera.<sup>151</sup> *Deo gratias*.  
Bisogna che prenda un'altra confidenza ed è, che nella sua grand'opera *Storia della musica*,<sup>152</sup> alla pag. 236, nelle annotazioni sta

$$\begin{array}{rcl}
 & \begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} & \times \begin{array}{c} 1 \\ 3 \end{array} \begin{array}{l} \text{ottava} \\ \text{quarta sottratta} \end{array} \\
 \hline
 \begin{array}{l} \text{deve dire quinta*} \\ \text{*quinta ne' primi termini} \end{array} \begin{array}{c} 2 \\ \} \end{array} & \begin{array}{c} 6 \\ 3 \end{array} : \begin{array}{c} 4 \\ 2 \end{array} & \begin{array}{l} \text{quarta*} \\ \text{quarta ne' primi termini*} \end{array}
 \end{array}$$

Già vedo che è errore di stampa, come potrà *etc.* A me non fa gran specie, perchè anche nella *Musurgia* del Kircherò ne ho emendati molti. Per carità mi perdoni.

<sup>150</sup> Ossia André Gretry, al quale si riferisce anche in seguito, cfr. lettera precedente.

<sup>151</sup> Da quanto scrive, sembrerebbe che anche Basili abbia dato lezioni a Gretry in vista dell'esame d'ammissione all'Accademia Filarmonica.

<sup>152</sup> MARTINI, *Storia della musica* cit., t. I.

Per fine col maggior ossequio facendoLe divotissima riverenza, afflitto da un dolore di  
petto per la tosse che qui è un'epidemia sono umilmente  
di Vostra Reverenza

Loreto, 22 febbraio 1766  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

48.

A. BASILI A G. B. MARTINI

4 marzo 1766

I-Bc, I.017.138  
SCHN 0500

Mi perdoni, La supplico, se rispondo alla Sua stimatissima più che debolmente, troppo son'agitato, e quasi fuor di me per la perdita d'un unico figlio,<sup>153</sup> che doppio infiniti incomodi, cure, vigilie, spese *etc.* passò all'altra vita il giorno di s. Mattia apostolo. Il giorno susseguente mi fu recapitata dal sig. Orazio Bievo<sup>154</sup> la Sua diletissima con la celebre, erudita, e dotta dissertazione,<sup>155</sup> che non potei leggere perché agitato da quanto dissi, e poi da una tosse convulsiva, che ancora segue ad affliggermi, e giorno, e notte; non era in stato d'uscire di casa, ma affidato nel Signore mi forzai per quanto potei di servire il gratissimo signore da Vostra Reverenza raccomandatomi, troppo Ella mia ha obbligato in ogni occorrenza, ed io che vedo quanto accetta sia a Dio, ed alle persone stimabili il rimostrarle per quanto il possibile la gratitudine, l'assicuro che ogni minimo cenno di Vostra Reverenza per me è un onore, una consolazione, un gradimento. Però La prego incaricarmi pure con tutta la libertà co' suoi stimatissimi comandamenti, che sempre me Le offro pronto per l'esecuzione.

Per dire poi qualcosa della Sua dottissima dissertazione, adesso che gl'ho dato la prima vista; essa renderà piacere, ed ammirazione a chi l'intende.

Bisogna però che Vostra Reverenza sia stata costretta a venire a tale definizione o da qualche stuolo di curiosi (per non dire presuntuosi) che credono porre in cimento d'arrestarsi chi li fa tremare! Rotino pure, studino, sofistichino *etc. etc.* e poi al *flectamus genua*. Più, e più volte sonomi applicato a simili calcolazioni: ho veduto, ho conosciuto, mi son in un certo modo contentato; ma poi inquietato ho ceduto alla confusione; che per me, ho

---

<sup>153</sup> Si tratta di Antonio Pompilio Arcangelo, battezzato il 15 settembre 1765 e morto il 24 febbraio 1766. Cfr. cap. I.

<sup>154</sup> Non è stato possibile reperire informazioni su Orazio Bievo.

<sup>155</sup> Cfr. G. B. MARTINI, *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica*, in *De bononiensi scientiarum et artium Instituto atque Academia commentarii*, t. V, parte II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1767, pp. 372-394. Oltre a questa edizione del testo, già prima del 1767 circolavano anche esemplari stampati a parte (per esempio quello in I-Bc, I.38). Martini deve aver inviato a Basili una di queste copie.

creduto spendere il tempo in altre mie utili occupazioni. E adesso Vostra Reverenza coll'avermi favorito la sua nobilissima fatica, mi ha fatto, e farà rinuovare il passato studio su di tali materie. Onde gli son obbligato duplicatamente.

Avendo letto al fine nel celere trattato *De auditu*, al tomo IV d'Hermann Boerhaave nelle note fatte da Alberto Haller p. 166: *Hic sonus... Pulcherrima vero applicatio legum phonicarum universalium, infinitum Boerhaavio laborem praestitit, ut intra biennium implicitus rerum difficultata, vix ullibi progredi potuerit.*<sup>156</sup>

Poiché bisogna giudicare le cose che non si vedono, da quelle che si vedono. E fin per le cose spirituali secondo s. Paolo (se non erro) *per visibilia ad invisibilia rapiamur.*<sup>157</sup> perciò a forza d'analogia ci aiutiamo a comprendere più che sia possibile il vero come i colori, i sapori, etc. etc.

I migroscopi ci aiutano a vedere ciò che gl'occhi non raggiungono. L'acqua a conoscere (salva proporzione) gl'effetti dell'aria. Le bilance il peso delle cose; ma queste vedendole di più ordini; cioè quelle con cui si pesa il grano, e con cui non può distinguersi ne l'oncia, ne l'ottavo, ne i scrupoli, e molto meno i grani. Queste che servono per il comune servizio, in cui pure le minuzie vanno a monte. Quelle con cui si pesa l'oro, e con queste si distinguono i grani. Quelle poi con cui si pesano i diamanti, oh Dio che meraviglia! Dio volesse così si potessero pesare i nostri suoni!

Ma la matematica scienza dimostrativa per via del numero fa tutto conoscere almeno all'intelletto. Eppure padre maestro mi dia licenza che termini questa mia coi sentimenti del Guisneo, pagina 27: *Quod si non possum non fateri, veritates, quae simul pugnare videntur, esse in Geometria, ubi, se umana mens clarissime videre jactat, multò est aequissimum, me de me ipso sentire demisse, ubi de veritatibus agitur, quae meum captum transcendunt, atque semper repetere memoria, qui me creavit non omnia mihi patefacere debuisse.*<sup>158</sup>

Siccome poi di molti punti musicali e fenomeni non ne intendo il preciso vero, Vostra Reverenza mi perdoni, e mi dia licenza che sfoghi infine collo stesso Guisneo, p. 95, *liber nonus de incommensurabilis: En humana ratio ad extrema adducta. Geometria ostendit divisibilitatem materiae in infinitum; et tamen eodem tempore indivisibilibus illam constare evincit. Rursus igitur cedant hominum animi, et tandem aliquando cognoscant, menti creatae, excellentissimae licet, non convenire, illas veritates conciliare, quarum nexum Creator ipse voluit occultare. Hac quasi via ad mysteriorum fidem ducentur hominum mentes, et assuescent illas venerari veritates, quae suapte natura ab illis penetrari non possunt; cum videant se ita angustis claudi terminis, ut ne mathematicas quidem demonstrationes valeant conciliare.*<sup>159</sup>

Per fine rendendoLe infinite grazie del favore partecipatomi colla dovuta venerazione bagliandoLe le sagre mani sono  
di Vostra Signoria illustrissima

Loreto, 4 marzo 1766

<sup>156</sup> H. BOERHAAVE, *Praelectiones academicae in proprias institutiones rei medicae*, IV, Taurini, ex Typographia Regia, 1755. Non si è potuta reperire l'edizione citata da Basili. In questa il passo riportato è alla pagina 182.

<sup>157</sup> Citazione di un detto pseudopaolino derivante da VULGATA, *Epistola ad Romanos*: 1, 20.

<sup>158</sup> N. MALEZIEU - L. GUISNEE, *Elementa geometrica, ex gallico sermone in latinum translata, ad usum seminarii patavini*, Patavii, ex Typographia Seminarii, apud Joannem Manfrè, 1713, p. 27-28.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 95-96



Soggiungo: circa l'ottava specie del diatonico uguale, che Vostra Reverenza egregiamente espone, ammiro l'espressione che in altro luogo leggo, cioè: *fuit autem hoc diatonicum dictum equale, eo quod secundum aequalitatem progressionis arithmeticae procedent* (ecco la mi ammirazione) *multumque nullo non tempore aestimatum fuit: unde non sine causa Ptolomaeus illud comparabat theologicis, et politiciis rebus, de quibus etc. etc.*<sup>160</sup> ...

Ringraziamo Iddio che siamo in tempi, in cui prevalendo il nostro sistema partecipato, con ciò facilmente po' eguagliarsi ogni nostra musicali idea, *salvatis salvandis, etc.*

Non cuilibet licitum est, adire Corinthum.<sup>161</sup>

divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

Secondo Filolao seguito da Boezio si può il tuono dividere in due parti uguali onde *etc. etc.* benchè per una strada diversa, cioè *numeris irrationalibus*; pure (come è noto ciò anche a Vostra Reverenza) può soddisfare i curiosi secondo il parer mio; ma al rimanente come si soddisfa?

Dunque (concludo) evviva il padre maestro Martini che colla Sua pregiatissima dissertazione contenta i curiosi, soddisfa i dotti e manda in quel paese a studiare gli'indotti, ed i presuntosi.

49.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**11 novembre 1766**

I-Bc, I.017.140

SCHN 0501

Rendo grazie infinite a Vostra Reverenza per l'onore partecipatomi de' suoi caratteri stimatissimi, e lasciando al Suo gentilissimo spirito quelle espressioni che io dovrei pur troppo fare per le moltissime obbligazioni che Le professo, passo a rispodere a quanto ella m'impone.

Il padre Sabbatini<sup>162</sup> che settimane sono mi favorì in casa e mi portò due campanelli essendo questi i più grandi che presentemente qui si ritrovano, pregai i custodi di S. Casa di benedirli dentro il Santo Camino, e di più l'infettucciai, e li feci sigillare col sigillo grande (cosa non solita a farsi). Comprai due libri, uno de' quali colle coperte di carta stampata essendo qui fatto con privilegio da un buon stampatore fatto con l'immagini tutte delle

---

<sup>160</sup> Non è stato possibile reperire il passo citato nell'edizione a stampa della *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica* di Martini uscita nel 1767. Forse Basili cita da un'altra edizione leggermente differente o dal testo di un altro autore al quale non si è riusciti a risalire.

<sup>161</sup> Il detto suona più comunemente: *non licet omnibus adire Corinthum*.

<sup>162</sup> Potrebbe trattarsi di Luigi Antonio Sabbatini (Albano Laziale, 1732 - Padova, 29 gennaio 1809), compositore, didatta e teorico della musica, allievo di padre Martini.

facciate de' marmi del santuario, ed in cui è tutto notato *etc.* l'altro pur contiene il tutto ma più ordinario che Vostra Reverenza potrà farne quell'uso che vuole. In compagnia di ciò Le mando una divota immagine della s.s. Vergine, sei veli, un berrettino, ed una misura della medesima [?] tutte cose che ho già fatto benedire, e toccare in questo santuario come si costuma. M'incontrai in una mattina ch'ero pieno d'impicci, quando le consegnai al latore della sua stimarissima, onde feci un involtino alla meglio che potei, e pregai il medesimo che facesse le mie parti, ed i complimenti a me dovuti con Vostra Reverenza.

Gradisca, la supplico, quanto in fretta ho potuto fare per servirla in attestato di quella sincera servitù che torno a rinuovarLe.

Riverisco il sig. Marchini,<sup>163</sup> di cui godo che sia servo di Vostra Reverenza e quando costì venga La prego rinuovarLe i miei saluti.

Secondo che Vostra Reverenza stia di poca buona salute (benchè io non sia medico) prenda questa mia ricetta.

Non beva mai cosa alcuna la sera. Se mangia? Pochissima cosa. Ma è meglio mangiare una sola volta in 24 ore.

Nel primo quarto di Luna, e nel plenilunio prenda sempre un blandissimo medicamento, doppio ogni evacuazione beva dell'acqua melata. Riposi quanto può. Distribuisca la sue occupazioni in tempi opportuni. Ma l'importanza maggiore è il non bere la sera. Più che si beve s'accresce volume al sangue, e per chi applica è un male grandissimo.<sup>164</sup>

Si conservi adunque, mi comandi con tutta libertà, mentre colla maggior venerazione sono in fretta

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 11 novembre 1766  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

---

<sup>163</sup> Non è stato possibile reperire informazioni relative a Marchini.

<sup>164</sup> Basili era sposato alla sorella dell'aromatario di Loreto. Da qui la sua competenza nel fornire ricette mediche.

[s.d. ma ottobre/novembre 1766]

I-Bc, DD.123/A

Padre stimatissimo

Nel rendere a Vostra Reverenza grazie cordialissime per il vino che trasmesso mi ha, sentendo il desiderio che ha di qualche mia composizione per compiacere un suo gran dilettante di musica gli trascrivo qui un canone a 4 che ultimamente ho fatto per porlo in un ritratto pittoresco che ha una carta in mano.<sup>166</sup> Le parole del Savio che esprimono la vanità mondana,<sup>167</sup> e l'afflizione dello spirito, mi hanno ispirato una musica dolorosa, e malagevole. Questa benché mio parto, mi pare onerosa d'osservazioni allorché sia in partitura. E perchè tali composizioni, se non se ne sa lo scioglimento, sono indovinelli musicali. Perciò gliene aviserò il mistero, facendole divotissima riverenza sono il suo servo Andrea Basili.

Lo scioglimento di questo canone consiste in sapere che le parti componenti il medesimo se vuol sentirsi, o vedersi a due una canta alla dritta, e nello stesso tempo l'altra canta alla riversa. Per vederlo a 3 la parte dritta unir deve una terza parte per per terza sopra maggiore o minore secondo che gli è notata sopra coll'accidente di  $\flat$  molle, o diesis o  $\sharp$  quadro. Per vederlo a 4 anche la parte cantante alla riversa unisce seco la quarta parte alla terza sopra o maggiore, o minore, secondo che è notata. Il canone è contemporaneo.

*Canon alpha cum omega, bicinium, tricinium, quadricinium cum ditono, ac semiditono constat.*

16

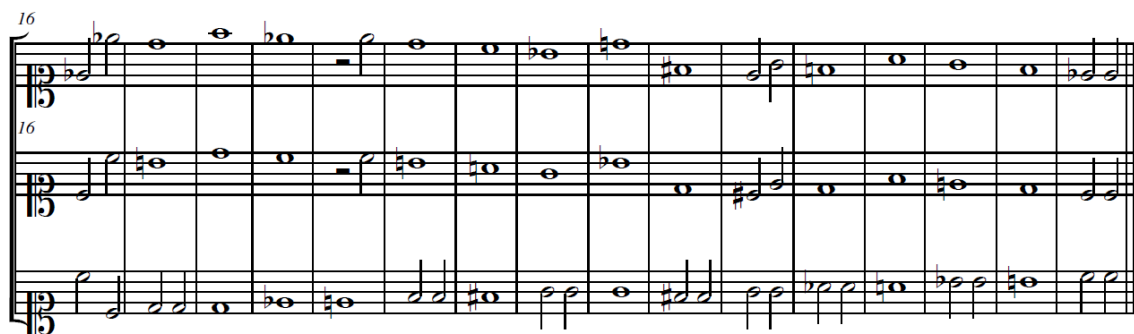
<sup>165</sup> Si tratta della copia di una lettera di Basili ad un non precisato conoscente di padre Martini. Il testo fu probabilmente consegnato al Francescano, che lo fece poi ricopiare su carta pentagrammata allo scopo di conservare la partitura del canone. Sul retro della lettera, senza apparente correlazione con il resto del contenuto, si trova una descrizione in latino dello svolgimento del consorsio per il posto di maestro di cappella della Santa Casa di Loreto, sostenuto da Basili all'inizio del 1740.

<sup>166</sup> Questo canone compare anche nel manoscritto D-B, Mus. ms. autogr. theor, Basili, A. 2, cc. 43v-44r, con la data 1° ottobre 1766.

<sup>167</sup> «Savio», *scil.* l'Ecclesiaste. Il testo del canone è tratto da VULGATA, *Ecclesiastes*: I, vv. 2, 14.



A tre



A quattro

La vostra riverenza lo manda a Bologna dove è il maestro de' maestri il meritissimo padre maestro Martini, quando sia approvato e corretto se sia duopo, io consegnerò a Vostra Reverenza ogn'altra cosa che desiderar possa. *Ego minimus omnium.*<sup>168</sup>

[retro]

Ad conferendum officium musicale coriphaei pro Sacratio lauretano concursu edicto et sancitis duobus magistri Pittoni et Cannucciari iudicibus ad explorandas compositionibus pro eligendo candidato, divina providentia annuente, me subscriptum elegerunt. Nam ab Antiphonario excerptis novem notis vel signis musices solmisationis, hisque impostis omnibus ad concursum accessis, ut fugam octo vocibus realibus, statuto loco clausis, exararent. Post diuturnum dictorum iudicum examen, haec mea, super alias, approbata fuit, quam oculis vestris fidelibus, sicuti optatis, subiicio ego Andrea Basili, qui, mea sententia, ut minimus omnium dico, quod per hanc, et quascumque alias, si bone sint, laus, honor, et gloria sit sempre D.O.M, et s.s. Virginis Mariae.

*Veni sponsa Christi*

<sup>168</sup> Annotazione a margine del canone.

A. BASILI A G. B. MARTINI

17 novembre 1767

I-Bc, I.017.141

SCHN 0502

In desiderare, che esauditi siano pietosi voti, che degnata si è Vostra Reverenza augurarmi, Le rendo vive grazie per tanta bontà, che sempre in innumerabili congiunture ha Ella meco esercitata. Il mio puttino si chiama Francesco,<sup>169</sup> perché l'ho dedicato appunto a s. Francesco d'Assisi, di cui Vostra Reverenza è degnissimo figlio, e pertanto lo raccomando alle di Lei calde orazioni, in cui grandemente confido.

Circa il sig. Ristorino soprano,<sup>170</sup> presentemente in questa cappella non vi è posto vacante, ma in ogni caso, io farò avvisata a Vostra Reverenza per mostrarLe sempre quell'ubidienza, e venerazione che io professerò, ed eseguir devo ad ogni minimo suo cenno. Qui certamente s'intima il concorso, il quale consiste in tre cose, cioè, in cantare nella pubblica chiesa a tutto concorso di popolo, di musici, maestro di cappella, organista, e governatore: 1° un'antifona di canto fermo a solo; 2° un terzetto, o quartetto del Palestina; 3° in organo una nuova composizione a solo. Indi si passa ad esser eletto il candidato per voti, che qui si fa per schede. I concorrenti devono presentare in tribunale se stessi, e la fede del battesimo, perché se uno sia d'avanzata età non si ammette al concorso, onde sonati li 40 anni, o vicino ad essi difficilmente si ammette. Questo è quanto io devo in risposta al Suo veneratissimo foglio. Mi dispiace che in tale affare io non sono solo, e di libero arbitrio per poterLa ubidire ciecamente, e rendere Vostra Reverenza sodisfatta nel suo raccomandato, che La prego riverire in nome mio con quella distinzione che si richiede in simile rinomato soggetto.

Mi sono capitati i due libri del sig. Tartini,<sup>171</sup> obbligato a rispondere al fanatismo (dirò così) di m. Serre,<sup>172</sup> cioè la risposta a la dissertazione, cose di sommo rimarco, e che richiedono una più che seria occupazione. Fin ad ora esaminando io al tavolino punto per punto trovo tutto vero, e di sommo ingegno, ed ammirazione. Un solo punto mi ha recato dubiezza; e non ne sono persuaso, che è di voler pensare la 6<sup>a</sup> minore fra le dissonanze perché fuori della sestupla armonica; nascendo da 8. 5. di cui abbassando l'8 in 4 si forma 5. 4. terza maggiore, e molti altri riflessi, fra i quali ammettendo egli la forma organica di nota 1. 3. 5. 8. unità fisicoarmonica integrale di voci, o suoni continui nella sestupla; chi vuol negare che il senso percepisce simultaneamente la 3<sup>a</sup> maggiore, la 3<sup>a</sup> minore, la 5<sup>a</sup>, la 6<sup>a</sup> minore, la 4<sup>a</sup>,

<sup>169</sup> Si tratta di Francesco Basili, nato il 31 gennaio 1767.

<sup>170</sup> Non è stato possibile reperire informazioni su Ristorino.

<sup>171</sup> Si tratta dei due testi pubblicati da Giuseppe Tartini nel 1767: *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui «Trattato di musica» di mons. Le Serre di Ginevra*, Venezia, Antonio De Castro, 1767; *De' principii dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1767.

<sup>172</sup> Jean-Adam de Serre (Ginevra, 10 novembre 1704 - ivi, 22 marzo 1788), si occupò di pittura e di teoria musicale. Cfr. B. BOCCADORO, *Jean-Adam de Serre: un "juste milieu" entre Rameau et Tartini?*, «Revue de Musicologie», LXXIX, 1993, pp. 31-62.

l'ottava, a cui s'aggiungesi la 10<sup>a</sup>. Si percepisce ancora la 6<sup>a</sup> maggiore. Dico fra me stesso, può esser che egli faccia per togliere quell'errore che fin qui s'è avuto delle dissonanze, poichè la sua definizione che l'armonia del sistema dissonante è unità fisicogeometrica di voci, o suoni fondati nella sestupla; di più chiama egli tutto il mondo musicale ad esser giudice se veramente la ben disposta armonia della 9<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>/11<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>/13<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>/14<sup>a</sup>, dissonanze tutte siano cosa ingrata all'udito *etc. etc.* Desidererei sentire qualche cosa da Vostra Reverenza su questo particolare. Dico il vero. Io sono del sentimento di Tartini, adesso in specie che ho letta la sua dissertazione, solo non posso digerire la 6<sup>a</sup> minore fra le dissonanze perchè inclusa nel primo accordo o formola organica; oppure facendo un *transeat* [?] per le ragioni addotte.

Per fine ansioso di godere spesso de' Suoi veneratissimi caratteri accompagnati con qualche Suo stimatissimo cenno bagiandoLe umilmente le sagre mani sono costantemente di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 17 novembre 1767

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

52.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**28 novembre 1767**

I-BC, I.017.142

SCHN 0503

Sono costretto incomodare con questa mia Vostra Reverenza, la cagione è un abbaglio da me preso non so se in sogno, o da quale storditaggine in aver esposto nell'ultima mia una proposizione circa la 6<sup>a</sup> minore. Avevo esaminato punto per punto la dissertazione, ed altro del sig. Tartini, ma saltando in qua, in la dove l'ardenza di curiosità mi spingeva, avevo lasciato di leggere il cap. 2<sup>o</sup> dove alla fine come in ogn'altro luogo esponesi che la 6<sup>a</sup> minore come il solo consonante accordo che non ha né può aver luogo nella sestupla... Ma essendo positivamente consonante lo sia in forza di un principio subalterno, e secondario *etc. etc. etc.* Non devo altro dire che *mea culpa, mea maxima culpa*. Con questa mia confessione di un abbaglio sì erroneo da me preso prego Vostra Reverenza perdonarmi il fastidio, riconoscere la mia ingenuità, e nello stesso tempo compatire l'ignoranza, l'audacia, l'inavvertenza *etc.* Quando penso all'esagerazioni che avanzai nell'ultima mia a Vostra Reverenza su tal punto non posso darmi pace, né perdonarmi a me stesso con simile fanatismo. Deforme cosa l'inavvertenza, e l'ignoranza.

In riflettendo quanti anni di studio saranno stati impiegati dal nostro sig. Tartini in stabilire il suo sistema, e pensare quanto studio si richiede per entrar dentro al suo profondo

pensare è una cosa assai rimarchevole, *improbis labor*. Iddio ci dia la salute, non risparmiarò quel tempo che posso levare alle altre mie occupazioni per venirne a capo.

Per finire ripregandoLa perdonarmi quanto ho trascorso, colla dovuta venerazione, bagiandoLe le sagre mani costantemente mi dico

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto 28 novembre 1767

umilissimo divotissimo obligatissimo servo

Andrea Basili

53.

A. BASILI A G. B. MARTINI

3 settembre 1768

I-BC, I.017.143

SCHN 0504

In sentire solamente il veneratissimo nome di Vostra Reverenza, mi sono esibito al sig. d. Giulio [?] Paris,<sup>173</sup> da Lei raccomandato per quanto egli mi avesse voluto comandare.

Mi vedo poi onorato di due esemplari del Tartini, che io già da molto tempo ho sul tavolino per contemplarli, esaminarli, e studiarli. Son giunto ad intendere quanto egli dice, col proseguire spero comprenderlo, tanto più che fin'ad ora ho fatto delle contese per lui assai gagliarde, essendo divenuto del suo partito, di cui già in parte io provenivo. Bisogna però che la dica schietta: *O felix culpa* (di m. Serre) *quae tantam fuisti digna habere dissertationem*. Ha con ciò il sommo Tartini dilucidato il suo primo libro, stabilito sempre più il suo sistema, a cui se egli aggiunge quel che promette (come alla facciata 30 della sua *Dissertazione*) la reale, ma presentemente incognita scienza, che è nel numero *etc.* e questa è che io dissi al suo scolare, che domandasse solamente a Vostra Reverenza se era uscita alla luce, avrà tutto perfezionato. Mi vedo certamente favorito delle due copie del Tartini, che per me son duplicate, devo pensare in tutti i conti a ricompensare questo suo incommodo, di cui studierò la maniera per pregarla a credere l'affetto, il rispetto, e la venerazione che io professar devo a Vostra Reverenza. Circa m. Rousseau [*sic*], ha fatto il suo dovere in rispettare col suo *Dizionario*<sup>174</sup> il nostro Tartini, il quale nella sua età avanzata (e non ci voleva meno) ha offerta al mondo un capo d'opera.

Per fine bagiandoLe le sagre mani con tutta venerazione sono

Di Vostra Reverenza

Loreto, 3 settembre 1768

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>173</sup> Non è stato possibile rintracciare informazioni su questo allievo di padre Martini.

<sup>174</sup> Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1768.



G. B. MARTINI AD A. BASILI

**23 aprile 1770**

I-Bsf, Ms. 60, carp. 15.

Molt' Illustre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Si presenterà con questa mia a Vostra Signoria Molto Illustre il p. Paolucci,<sup>176</sup> che per molti anni ha servito di maestro di cappella nella nostra chiesa dei frati in Venezia, ed ora, per non restare in Venezia, a cagione delle vicende strane che soffrono i religiosi, si porta in Sinigaglia maestro di cappella de' padri Serviti, desidera di conoscere il sig. Andrea Basili, avendo egli una stima grande del di Lei merito e sapere. Suppongo sarà noto a Vostra Signoria molto illustre l'opera stampata del suddetto p. Paolucci, che contiene osservazioni di contrapunto sopra vari esempi di vari autori.<sup>177</sup> Spero che Ella lo riguarderà con quel buon cuore, che si è sempre degnata riguardar me, ed io accrescerò il numero delle obbligazioni, che Le professo, per le quali non mancarò mai d'esserLe quale mi protesto di Vostra Signoria Molto Illustre

Bologna, li 23 aprile 1770

umilissimo devotissimo obbligatissimo servo

f. Giambattista Martini

<sup>175</sup> Si tratta di una copia della lettera inviata da Francesco Basili a padre Stanislao Mattei il gennaio 1785. In testa al foglio Francesco Basili scrive: «Copia esattissima d'una lettera del celebre padre maestro Martini scritta al sig. maestro Andrea Basili».

<sup>176</sup> Giuseppe Paolucci (Siena, 25 maggio 1726 - Assisi, 24 aprile 1776). Entrato a far parte dell'ordine francescano, compì gli studi ecclesiastici a Prato e a Firenze. Nel marzo 1750 si trasferì nel convento bolognese di S. Francesco per studiare sotto la guida di padre Martini. Il 7 dicembre 1756 si trasferì a Venezia per ricoprire l'incarico di maestro di cappella nella chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari. Paolucci lasciò l'incarico nell'agosto 1769. Un anno dopo prese servizio come maestro di cappella e organista nella chiesa di S. Martino, annessa al convento servita di Senigallia. Il 6 dicembre 1771 fu nominato maestro di cappella nel Sacro Convento di Assisi, dove Paolucci rimase dal febbraio successivo fino alla morte. Cfr. E. PASQUINI, "voce" *Paolucci, Giuseppe*, in DBI, LXXXI, 2014.

<sup>177</sup> G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni*, tt. I-III, Venezia, Antonio De Castro, 1765-1772.

55.

A. BASILI A G. B. MARTINI

15 settembre 1770

I-BC, I.017.144

SCHN 0505

Già da gran tempo scritta una delle stimatissime di Vostra Reverenza fummi presentata dal meritissimo padre Paolucci,<sup>178</sup> cui ebbi l'onore di servirlo, e di asservirgli tutto me stesso secondo che Vostra Reverenza mi raccomandava. Egli per sua bontà mi mostrò di gradire ogni atto di mio ossequio, onde io restai molto contento di trattare con un vero amatore della bella musica, tutto effetto della somma virtù di Vostra Reverenza che sa così bene istruire chiunque a Lei si raccomanda, e che gode il vantaggio di udirLa. Io intanto Le rendo vive grazie della memoria che tiene di me, e del farmi degno dei suoi da me stimatissimi caratteri.

Sarà giunta in sue mani la Risposta di un anonimo al celebre sig. Rousseau circa il sentimento in proposito di alcune proposizioni del sig. Giuseppe Tartini, in Venezia 1769, appresso Antonio de Castro, alla libreria della Costanza.<sup>179</sup> Siccome a me ha dato una somma contentezza credo che anche Vostra Reverenza ne avrà certamente gradito. Io in vero doppo un serio studio son divenuto parziale di esso sig. Tartini, il quale secondo il mio povero giudizio si è reso immortale. Il sommo, e grandissimo mio dispiacere si è, che il capo di scienza vera sulle ragioni, e proporzioni che egli dicesi possedere, e che ne promette la pubblicazione, non sia data alla luce, e che io con grandissima ansietà aspettava.<sup>180</sup> O morte crudele: crudelissima morte! Padre maestro mio, l'età mia è giunta ad anni 65. Mi conviene pensare alla partenza, perciò raccomandandomi alle Sue ferventi orazioni, col desiderio di ricevere qualche Suo stimatissimo comando, bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani sono di Vostra Reverenza

Loreto, 15 settembre 1770

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>178</sup> Cfr. lettera precedente.

<sup>179</sup> *Risposta di un anonimo al celebre sig. Rousseau circa al suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del sig. Giuseppe Tartini*, Venezia, Antonio De Castro, 1769.

<sup>180</sup> Basili si riferisce alla *Scienza platonica fondata nel cerchio*, mai pubblicata a causa della morte dell'autore. Il manoscritto è oggi custodito nella Biblioteca del Museo del Mare di Pirano d'Istria. Cfr. G. GUANTI, *Chi ha paura della "Scienza platonica fondata nel cerchio" di Tartini?*, «Rivista Italiana di Musicologia», I, 2003, pp. 41-73.

56.

A. BASILI A G. B. MARTINI

6 novembre 1770

I-Bc, I.017.145

SCHN 0506

Per compiacere il di Lei genio, gl'invio quest'altro<sup>181</sup> canone di musica a 8 voci raddolcito dalla speranza in Dio che colla sua divina grazia dà forza a soffrire quanto può accadere d'afflizione in questa valle di lagrime. Tale è il pensiero con cui ne ho formata una dolce armonia. Vostra Reverenza lo ponga agl'occhi accurati del suo grand'amico che lo può correggere se fia d'uopo, e con ciò facendoLe divotissima riverenza sono di Vostra Reverenza

Loreto, 6 novembre 1770  
umilissimo divotissimo servo  
Andrea Basili

Canone a 8 all'unisono<sup>182</sup>

Va - ni-tas va - ni - ta - tum et om - nia va -  
7  
- - - - - ni tas et af - flic - ti-o et  
13  
af - flic - ti-o af - flic - tio spi - ri tus Va - ni - tas va - ni - ta -  
19  
- tum va - ni-tas va - ni - ta - tum et af - flic - tio spi - ri - tus

<sup>181</sup> Riferimento ad un canone inviato con una precedente lettera e attualmente non reperibile.

<sup>182</sup> Come nel canone allegato alla lettera n. 50, anche in questo il testo è tratto da VULGATA, *Ecclesiastes*, I, vv. 2, 14.

57.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**15 marzo 1771**

I-Bc, I.017.146

SCHN 0507

Ritornando a Bologna il sig. Bedini meritevolissimo cantore,<sup>183</sup> invio per esso a Vostra Reverenza alcune divozioni di questo santuario, non tanto per rinnovare la memoria nostra, quanto per autenticarLe sempre più la mia debole servitù; consistono le dette divozioni in 4 campanellini sigillati, e benedetti, e 6 veli sigillati, in 12 corone colle medaglie, in due berrettini, e in due misure. Dovrei dar'altro io per Vostra Reverenza poichè in tante congiunture m'ha fatto provare gl'effetti dell'amor Suo. In pregandoLa pertanto ricevere questo foglio da uno che gli vive vero servo con carattere di gratitudine, e che si professa eternamente obbligato. Mi onori La supplico di qualche suo stimatissimo comando, mentre colla dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani mi dico  
di Vostra Reverenza Molto Reverenda

Loreto, 15 marzo 1771

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

58.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**10 giugno 1771**

I-Bc, I.017.147

SCHN 0508

Al veneratissimo Suo foglio unito al secondo tomo della *Storia della musica*<sup>184</sup> ricevei da un religioso del suo ordine che in fretta estrema consegnatomelo partir volle. Mi conviene pensar seriamente a tanto favore ricevuto! La memoria è fissa, l'ammirazione in contemplare la Sua gran fatica, la raccolta de' testi antichi, la somma erudizione, intelligenza, locuzione chiarissima, le riflessioni, gli ammaestramenti *etc.* mi hanno al certo

---

<sup>183</sup> Probabilmente si tratta di Domenico Bedini (Fossombrone 1746 - Loreto, 15 dicembre 1796), Soprano della cappella lauretana dal 16 dicembre 1786 e celebre cantante d'opera, come attestano le numerose licenze ottenute per le trasferte teatrali. Il 6 settembre 1791 ricoprì il ruolo di Sesto nella prima esecuzione della *Clemenza di Tito* di Mozart. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 323, 629. Basili lo menziona anche nelle lettere nn. 78 e 94. A Bedini, nell'agosto 1774, Basili dedicò due canoni, conservati in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 33v, 43v.

<sup>184</sup> G. B. MARTINI, *Storia della musica*, t. II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1770.

sorpreso a qual maggior segno, che dovranno ancor d'avantaggio sorprendere chiunque ha maggior capacità di me. Lode sempre al sommo Dio che in questo secolo ci ha dato in Vostra Reverenza un vero modello per istruire chiunque amatore della bella musica. Per fine col pensiero fisso alle mie grandissime obbligazioni che professar devo a Vostra Reverenza bagiantoLe colla dovuta venerazione le sagre mani sono  
di Vostra Reverenza

Loreto, 10 giugno 1771  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

59.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**20 ottobre 1771**

I-BC, I.017.148  
SCHN 0509

Venendo costì il padre Giuseppe Maria d'Ancona minore osservante,<sup>185</sup> bisogna che assolutamente mi presenti a Vostra Reverenza con questo foglio, giachè non posso in persona per rinovare la mia servitù, ed ammirando sempre più il 2° tomo da Vostra Reverenza favoritomi di nuovo esprimerLe le mie obbligazioni, quali sempre penso come compensarle almeno in parte per un attestato di mia sincera gratitudine. Questa non è occasione propria, se non che per renderle di nuovo vive grazie, e per farle vedere che ho una continua memoria per il gran merito di Vostra Reverenza, e che qual umile suo servo bagiantoLe colla dovuta venerazione le sagre mani, mi do l'onore di confermarmi  
di Vostra Reverenza

Loreto, 20 ottobre 1771  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

---

<sup>185</sup> Non è stato possibile reperire informazioni su questo religioso.

60.

A. BASILI A G. B. MARTINI

20 dicembre 1771

I-Bc, I.017.149

SCHN 0510

Ricorrendo le s.s. feste natalizie sono col presente umile foglio ad augurarLe ogni prosperità, e conservazione, Gesù e Maria siano quello che esaudischino i voti miei. Avendo poi ricevuto per le mani del sig. Elisi<sup>186</sup> il suo stimatissimo *Compendio*,<sup>187</sup> che Dio volesse che tanti amatori della bella musica osservassero per vederla, e conoscerla gran scienza. E di più i tre opuscoli dell'amatissimo sig. Tartini,<sup>188</sup> di cui in molte congiunture mi son servito per abbacchiare (dirò così) molte persone che fanno professione d'impostura. Le opere poi di Vostra Reverenza non hanno bisogno di difesa, perché si difendono da sé, ma io mi do l'onore di essere un picciolo trombetta per sempre esaltare il gran merito che in sé contengono. In tanto però col renderLe vivissime grazie per tanti favori che Vostra Reverenza senza alcun mio merito mi compartisce. Se vivo neghittoso, non perdo la memoria per rimostarLe un gradimento almeno per contestarle sinceramente quanto io mi riconosca obbligato alla somma bontà che Vostra Reverenza degnasi praticare meco, ed in tanto colla maggior dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani sono di Vostra Reverenza

Loreto, 20 dicembre 1771

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>186</sup> Secondo quanto riportato Gervasoni Filippo Elisi fu «uno di que' bravi cantanti italiani, che dopo la metà dello scorso secolo fecero la delizia dell'Inghilterra»: C. Gervasoni, Nuova teoria di musica, Parma, dalla Stamperia Blanchon, 1812, p. 129. Nell'intestazione del ritratto conservato al Museo Internazionale e Biblioteca della musica viene detto originario di Fossombrone (I-Bc, MM-06). Cfr. *Collezionismo e storiografia musicale: la quadreria e la biblioteca di padre Martini*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1984, p. 120.

<sup>187</sup> G. B. MARTINI, *Compendio della teoria de' numeri per uso del musico*, s.l., s.e., 1769.

<sup>188</sup> Non è chiaro quali siano i «tre opuscoli» di Tartini ai quali si riferisce Basili.

61.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**15 febbraio 1772**

I-BC, I.017.150

SCHN 0511

Molto Reverevdo Padre, Signore Padrone Colendissimo

Per il sig. Giuseppe Benedetti musico cantore di soprano secondo il mio poco giudizio che promette molto,<sup>189</sup> invio a Vostra Reverenza un piccolo atto di gratitudine per quell'assai ch'io vado debitore con Ella. E pregando la di Lei somma bontà gradire quanto io mi fo ardito di presentarLe passo colla maggior dovuta venerazione a bagiarle le sagre mani mentre mi dico

di Vostra Reverenza

Loreto, 15 febbraio 1772

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

62.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**18 marzo 1772**

I-BC, I.017.151

SCHN 0512

Molto Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

Dal renditore di questo mio umile foglio riceverà un involto con altra mia annessa al medesimo. Ma or che il sig. Giuseppe<sup>190</sup> ha fatto sentire il suo sapere, e sorprendente abilità, e qui in chiesa, et in due famose accademie in cui fatto si è ammirare da tutti; sentendo dal medesimo sig. Giuseppe renditore di questa, e di quanto Le invio il desiderio grandissimo che ha di godere il patrocinio altissimo di Vostra Paternità, sapendo, e provato avendo l'amore, e la bontà di Vostra Reverenza verso di me, mi fo ardito di

---

<sup>189</sup> Non è stato possibile reperire informazioni biografiche su Giuseppe Francesco Benedetti. Nel 1772 ricoprì il ruolo di Erismena nel *Moteczuma*, su libretto di Vittorio Amedeo Cigna-Santi e musica di Giovanni Paisiello, rappresentato a Roma nel Teatro delle Dame, e nel 1774, a Bologna, cantò la parte di Aniceto nell'opera *Vologeso re de' Parti*, su libretto di Apostolo Zeno.

<sup>190</sup> Nella grafia di Martini è aggiunto «Benedetti».

raccomandarglielo col maggior fervore, e premura bastandogli solo il di Lei patrocinio:<sup>191</sup>  
troverà un giovane di costumi i più illibati che pensar si possa per il che mi pare cosa la più  
rara del secolo presente. Godrò sentire da Vostra Reverenza che abbia scorto esser vero  
quanto gli ho esposto, e che parmi consolazione proteggere uno che certamente fa onore  
alla professione armonica, e bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani passo  
umilmente a rassegnarmi  
di Vostra Reverenza

Loreto 18 marzo 1772  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

63.<sup>192</sup>

G. B. MARTINI AD A. BASILI  
**30 dicembre 1772**

I-Baf, *Carteggio e Documenti 1675-1775*, b. 1772, n. 7.

Molto Illustre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Si presentò a questa nostra Accademia de' Filarmonici il giorno dei 27 luglio dell'anno  
corrente il sig. Ignazio Fontana per esser approvato, e ammesso in qualità di compositore  
di musica, e maestro; ed essendoli stato proposto il canto fermo dell'antifona *Sicut fuit Jonas  
in ventre ceti* per comporla a 4 voci sotto gl'occhi dei signori maestri dell'Accademia.  
Terminò l'antifona, e presentatala ai signori maestri dell'Accademia, fu ritrovata da essi con  
molti difetti ed errori, presero l'espedito di sospendere la ballottazione, rimettendosi al  
giudizio dei definitori perpetui dell'Accademia, cioè al sig. don Giuseppe Carretti, e a me.  
Ma siccome il sig. don Giuseppe Carretti è maestro del sig. Fontana, ed è in età [sic!] di 82  
anni, perciò mi è convenuto di formare da me solo il giudizio di tal composizione in scritto.  
Avendo esaminata esattamente tal antifona ed avendovi in essa ritrovato errori, che non si  
possono ammettere, massime componendo sopra del canto fermo, in cui secondo tutti i  
maestri devono osservare tutte le regole più singolari di contrappunto, ritrovatala dal  
principio sino all'undecima casella fa cantare le tre parti, Canto, Alto e Basso per Gsolreut  
con segnarvi sempre il # alla corda di Ffaut, e dalla casella 13 sino alla 17 per il tuono di  
Ffaut con segnare alle parti il ♭ molle alla corda ♭ mi. Inoltre ho ritrovata l'antifona piena di  
unisoni, come può vedersi alla casella 4, 6, 10, 11, 12, 15, 17, 18. Di più alla casella 6 e 17,

<sup>191</sup> Come risulta dall'unica lettera di Giuseppe Francesco Benedetti nel carteggio martiniano, il Francescano, acconsentendo alla richiesta di Basili, offrì in seguito la sua protezione al promettente cantante. Cfr. G. F. Benedetti a G. B. Martini del 24 marzo 1775, I-Bc, I.009.041, SCHN 0607.

<sup>192</sup> Si tratta di una copia redatta dallo stesso padre Martini allo scopo di conservare tutta la documentazione dello scabroso *affaire* Fontana, in merito al quale cfr. cap. I.



invece di risolvere discendendo la 5<sup>a</sup> falsa, l'autore fa ascendere la parte che forma la 5<sup>a</sup> falsa. In fine, non ha mai riconosciuto (quandoché poteva farlo in vari luoghi) il 4° tono in cui è composta l'antifona, se non nelle ultime due caselle. Quindi per tutte le accennate ragioni, appoggiato all'autorità, e agl'esempi de' primi maestri dell'arte, ho creduto non potere, né dovere approvare tal composizione. Tanto più che subito, che un maestro viene approvato da questa nostra Accademia, egli diventa giudice, e con li altri maestri deve giudicare quelli, che si presentano per essere ammessi nell'Accademia. Perciò ho consiliato il sig. Fontana a studiare qualche tempo, e poscia meglio instruito presentarsi ad un nuovo sperimento. Alcuni giovani più pieni di coraggio che di sapere si sono dichiarati contra i maestri dell'Accademia, pretendendo di sostenere la suddetta composizione come perfetta, e come tale milantano una lettera di Vostra Signoria Molto Illustre che asserisce essere approvata, e commendata la suddetta antifona. Io che sono persuaso del di Lei merito, sapere e onoratezza, non posso persuadermi che Ella possa aver approvata tal composizione, per li difetti, ed errori, che in essa ritrovansi, ho piuttosto creduto che essi non abbiano mandata a Vostra Signoria Molto Illustre l'antifona genuina, come sta scritta nell'originale dell'autore, ma l'abbiano purgata dagl'errori, e con questo inganno vogliano far sfreggio all'Accademia. Ho pensato di spedirLe una copia della suddetta composizione copiata fedelmente dall'originale che unisco a questa mia, acciò Ella la confronti con quella, che milantano di averLe spedita. E caso non corrisponda, ma sia variata, La prego spedirmene l'originale, o almeno una copia esatta per venire in chiaro del fatto. So quanto sia grande il di Lei sapere, e onoratezza, sicché non mancherà di darmi tutta la mano per sostenere il decoro di questa nostra Accademia, la quale in questa circostanza tutta si appoggia a me, ed io devo in tutti i modi sostenere il di lei decoro, essendo sparsi per tutta l'Europa i maestri di merito singolare aggregati in essa. Supplico di benigno compatimento per l'incomodo che reco, e attendendo riscontro di quanto La prego, con ogni più distinta venerazione passo a dichiararmi

Di Vostra Signoria Molto Illustre

Bologna, li 30 dicembre 1772  
umilissimo devotissimo obbligatissimo servitore  
f. Giambattista Martini

A. BASILI A G. B. MARTINI

**gennaio 1773**

I-Bc, I.017.162

SCHN 0519

Molto Illustre e Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Preteritae [sic] veniam dabit ignorantia culpa.<sup>194</sup> Questo sig. concorrente si vede che ha bevuto ad un troppo libero, e licenzioso fonte, e mi dispiace, che non sappia se non che il nome del canto fermo fondato nel genere diatonico, e che non abbia osservato il Palestina, e tanti altri maestri che hanno fatigato nelle loro composizioni per mantenergli il suo doveroso istituto. Mi dispiace altresì che abbia abusato della licenza che in una gran necessità usar si possa fondato nell'ars debet inservire rationi, poiché tanti unisoni fanno mancanza d'armonia, e debolezza estrema dell'arte *etc.* Mi dispiace sia male impegnato, poiché è una gran diversità, in confidenza sentire l'altrui parere, e l'esporsi al rigoroso esame d'un'Accademia rispettabile qual è codesta dei Filarmonici. Doveva egli assegnare il luogo preciso al cantofermo destinato, non si darebbe trovato in quelle strette che mostrano la sua composizione, destituita d'armonia. Deve studiare, è verissimo, e contentarsi di sentire in pubblico, quello che egli crede di aver potuto fuggire con sentire un privato giudizio, o un obvio studio. Veniamo ora al nostro proposito.

Questi studi di comporre coi canti fermi assegnati sono ormai posti in abbandono; e se non fosse Vostra Reverenza che li va mantenendo, credo che sarebbero derisi. Tutto è teatro. La musica mi pare in total decadenza, poiché si odia l'antica scuola. Chi fa minchionerie è il più bravo. Questa è la decisione del presente secolo!

Mi scrisse tempo fa il sig. Giuseppe Foschi,<sup>195</sup> e mi mandò ad esaminare la composizione che mi ha mandato Vostra Reverenza che trovo l'istessa totalmente. Per dirgli qualche cosa (poiché richiedeva il mio sentimento ed erane richiesto da Sua eccellenza il sig. conte Pepoli, se mal non mi ricordo) io gli dissi in breve, che se la detta composizione era d'un maestro era doverosa. Ma non se n'è capita l'espressione «doverosa» intendendo io dire che era dovere d'un maestro capirne il male, ed il bene. Se era di qualunque altro professore, era plausibile, poiché essendo rari quelli che si pongono a tali studi bisognava applaudirlo perché s'impegnasse a studiar davvero tali impegni. Se era di un dilettante; era sorprendente, poiché i dilettanti hanno altra voglia che d'impegnarsi in tali sorte di composizioni. È cosa rara!

<sup>193</sup> Di questa lettera è conservata anche una copia, con minime varianti ortografiche e l'omissione del *post scriptum* relativo all'invio della composizione dell'«Anonimo», redatta da padre Martini in I-Baf, *Carteggio e Documenti 1675-1775*, b. 1773, n. 2.

<sup>194</sup> OVIDIO, *Heroides*, XX, v. 187.

<sup>195</sup> Si tratta del segretario del conte Cornelio Pepoli Musotti.

Altra cosa è discorrere in privato, per cui si richiede una gran prudente circospezione, altra è il dover decidere secondo il giusto criterio. E giuridicamente quasi forzato esporre la sentenza in *justitia, et aequitate*. Per tanto, che gli'avversari in questa causa vogliono servirsi sì quanto io privatamente, ed in enigma ho esposto, e detto per contentare un amico, e soddisfare al genio d'un venerabilissimo padrone perché voleva soddisfare il suo genio armonico sempre conclude contro il concorrente, il che mi dispiace. Di più essendo io un picciolo e povero professore non devo fare niuna autorità né in *pro*, né *contra*. Mi basta però d'aver spiegato un mio privato ed enigmatico sentimento.

Resto bensì ammirato come costì si trovi gente che voglia difendere il falso e trovandosi uno (qual è Vostra Reverenza) che deve servir da prototipo a tutta la repubblica musicale, e che perciò può, e sa decidere, voglia tal gente, con presuntuoso ardire opporsi, e far parola contro tal supremo giudice che vede errori, sconcerti *etc. etc.*

Io, a dir il vero, quando il sig. Foschi mi scrisse, chiedendomi ciò che sentissi di tal composizione, e che la considerassi come cosa d'un mio scolare, mi risolsi di scrivere con prudenza la più recondita; ma nell'istesso tempo la feci considerare in casa mia al mio discepolo, e notandole anche di più di quello mi scrive Vostra Reverenza gli dissi che se egli mi avesse portata tal composizione io gli avrei perdonata tal faraggine d'inconsideratezze; ma secondo il mio solito, presa la bombage del calamaio l'avrei coperta d'inchiostro per evitare uno scandalo cacofonico. Troppa impertinenza sarebbe stata simile espressione; né ciò scriverei anche adesso, se non sapessi che scrivo in confidenza ad un religioso che ha per base la vera prudenza.

Sopravenendo in questa causa la virtù della giustizia, beata Vostra Reverenza che vedendo il vero ha forza, e petto da sostenerlo! Felice il sig. concorrente, che se ama la giustizia, prenderà lena per acquistare i veri lumi, e verrà al chiaro fonte per divenire un eccellente professore. Gli avversari vedranno la loro cecità, e se il barbaro impegno non l'impedisce, resteranno illuminati. Aggiungo in oltre che il sig. maestro Carretti, che io venero, non deve aver colpa alcuna delle imperfezioni, e dei falsi lineamenti d'un discepolo, che dovrebbe godere, che il suo scolare s'approfitasse in sì giusta tortura!

Padre maestro mio stimatissimo mi dia licenza (La supplico) che io la dica come la sento. L'ignoranza è la causa fondamentale di quanto succede. Bisogna perdonare, armarsi di pazienza, ringraziare Iddio che c'illumina e pregarlo intensamente che ci liberi dalla turba degli assassini di musica. Non sapere il vero è un gran male; seguire il falso è peggio; voler diffondere la mensogna, e l'ignoranza è il pessimo.

Più direi, ma siccome Vostra Reverenza deve emendare quanto io possa aver detto male, per non recarle maggior fastidio, passo colla dovuta venerazione a bagiarle le sagre mani, mentre sono costantemente

di Vostra Reverenza molto riverenda

Loreto «gennaio» del 1773

La sincerità di qualunque affare si dichiara più col fatto, che con le dispute. Un anonimo invia a Vostra Reverenza l'acclusa composizione sopra il medesimo dato canto fermo.<sup>196</sup> Mi son risoluto inviarla a Vostra Reverenza che viene supplicata farne il più rigoroso esame possibile, e poi se gli pare degna di comparire, presentarla ai virtuosi della rispettabilissima Accademia dei Filarmonici, che se per sorte s'unissero a favorirla dei loro propizi voti, l'anonimo, sarebbe contento di essere annoverato anche fra l'ultimo scopatore della medesima.

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

### Fuga in Elami 4° tuono coll'obbligo del canto fermo di genere diatonico

The musical score is written for four staves. The top staff is the cantus firmus (canto fermo) in a diatonic genre. The second staff is the vocal line (coll'obbligo del canto fermo) with the lyrics: in ven - - - tre ce - ti tri - - - bus di - e-. The third and fourth staves are instrumental voices. The score is divided into two systems, with a measure rest (7) at the beginning of the second system.

<sup>196</sup> Nella biblioteca di padre Martini non è stato possibile rinvenire tale composizione. Di essa è però conservata una copia autografa in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 34<sup>v</sup>-35<sup>v</sup>.

13

Four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a vocal line with lyrics and three instrumental accompaniment staves. The lyrics are: e - - - - - rit Fi - li - us ho - mi - nis

19

Four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a vocal line with lyrics and three instrumental accompaniment staves. The lyrics are: in cor - - - de ter - - - (rae)\_\_\_\_\_

A. BASILI A G. FOSCHI

4 gennaio 1773

I-Bc, I.017.158

SCH 0513

Mio Stimatissimo Signore

Perché so che Sua eccellentissima padrona è amante della bella musica, che è proprio dell'anime grandi, sono colla maggior considerazione amichevole ad esporre al medesimo stimatissimo signore la spiegazione del mio sentimento sopra la composizione musicale che tempo fa m'inviaste. Dissi (se mal non mi ricordo) che se era d'un maestro era doverosa; con tal termine doverosa, io intesi dire che era dovere, d'uno che veramente sia maestro, il conoscere il buono, ed il cattivo della medesima. Se era di qualunque altro professore era plausibile, perché rari sono quelli che s'impegnano a tale sorta di studi, e bisogna applaudire per maggiormente impegnarlo ad approfittarsi. Se era d'un dilettante era sorprendente, poiché qual dilettante si trova che voglia intraprendere simile dura, e faticosa occupazione? Dissi che *ars debet inservire rationi* per salvar in qualche maniera la sua licenza; ma l'autore di detta composizione se ne è troppo abusato; perciò terminai col dire che ad un buon intenditore poche parole bastano.

Vi prego ad esporre a Sua eccellentissima padrona, che altra cosa può essere un privato sentimento dettato dalla più convenevole prudenza; ed altra il dovere, ed essere costretto porre (dirò così) *ad trutinam* una composizione, come giudice il più esatto per decidere il giusto, il vero, onde serva di norma per conoscere il dritto d'una scienza, ed illuminare la cecità, la strada licenziosa troppo, che conduce ad errare, e ad operare sempre con somma confusione.

Se in un sentimento privato avessi lasciato correre la penna, avrei certamente trascorso, e passando i limiti della mia poca condiscendenza, avrei acquistato il nome di mala lingua, e toccando il punto autentico della verità, sarei incorso in un odio implacabile. *Veritas odium parit.*

È venuto a mia notizia che il sig. maestro Carretti è il fonte dove il concorrente ha appreso. Non ha egli colpa se un suo discepolo non ha capito ancora la forma dei modi, l'istituto del genere diatonico, la strada di mantenere la condotta del modo, non aver capito quale è il luogo da stabilirne il canto fermo, e mille altre cose che troppo lungo sarei in numerarle.

---

<sup>197</sup> Erroneamente indicata come diretta a Martini, ma dall'intestazione e dal contenuto si comprende che è rivolta a Giuseppe Foschi, segretario del conte Pepoli Musotti. Si tratta di una delle lettere che Pepoli Musotti allegò a quella inviata a Martini il 6 febbraio 1773 a chiusura della vicenda di Ignazio Fontana: «Le accludo le due ultime lettere del sig. Basili scritte al mio segretario sul nostro affare. Egli le protesta la più viva compiacenza in vedere, che un tale intrico sia ritornato in onore dell'amico suo coll'onorevole aggregazione conferitagli in codesta Accademia», cfr. I-Bc, I.017.154, SCHN 4033.

Il concorrente (Dio glielo perdoni) doveva pensare che si esponeva ad un conflitto troppo azzardoso: concorrere ad una rispettabile accademia quale è quella dei Filarmonici; dove poi è un giudice che sa rivedere il pelo nell'uovo? Oh Dio! È egli male impegnato, ed il mio privato sentimento colla spiegazione addotta non può far altro che animarlo a studiar di più, ed esporsi poi a nuovo concorso. Nella stessa maniera consiglierai mio nipote,<sup>198</sup> che in Roma si espone al concorso. Alla prima non passò, ed io stesso glie la sentii contro, avendo veduto nella prima sua composizione trascorsi che da un vero, e giusto giudice non poteva ammettersi: ma preso il mio consiglio, doppo una seria occupazione, fattane supplica per essere di nuovo all'esame, passò egregiamente. Così così consiglierai il nostro concorrente. Il padre maestro Martini sempre meritissimo religioso ama il vero, il giusto, ed io sono dell'istesso suo sentimento, onde, per far fine a curiosa diceria, pregandovi porgere i miei più umili ossequi a Sua eccellentissima padrona, passo a confermarmi di Vostra Signoria

Loreto, 4 «gennaio» del 1773  
divotissimo servitore obligatissimo  
Andrea Basili

66.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**14 gennaio 1773**

I-BC, I.017.161  
SCHN 0514

Molto Illustre e Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

Qualunque lite, e causa ammette interpellanza, e le difese. Io nella passata lettera inviataLe sono andato per la strada di una rigorosa giustizia, e forte critica. In questa farò da difensore del concorrente per ammollire se sia possibile la sentenza.

-----  
Difesa

*Justitia, et pax osculatae sunt.* In 1° luogo la composizione del concorrente non ha errori di due quinte, né di due ottave; 2° la 5<sup>a</sup> falsa risolta in su può esser difesa dall'esempi del Frescobaldi come a carte 62;<sup>199</sup> e poi la detta quinta falsa va per giro a risolversi in 3<sup>a</sup> come conviene.

---

<sup>198</sup> *Scil.* Pasquale Antonio Basili.

<sup>199</sup> Non è stato possibile individuare il passo di Frescobaldi al quale si riferisce Basili.

3° Affidato il concorrente al detto *ars debet inservire rationi* egli se n'è servito ogni volta che ha creduto poterlo fare affine di far cantare commodamente il Basso composto sotto, o sopra il canto fermo (benchè abusive) che come licenza se gli può perdonare.

4° Esaminando il luogo, il breve tempo, il fastidioso pensiero di non poter poi rivedere, e correggere la sua composizione, la presenza degli uomini dotti *etc. etc.* mettono in tale apprensione, e tremore, che fanno scordare quanto uno può avere appreso. Io lo so per prova, che doppo il mio concorso mi convenne soffrire una fortissima febre per l'apprensione.

5° La considerazione e riguardo che deve aversi al venerabile maestro, di cui è discepolo il detto concorrente, deve arere la sua forza, ed umana ragione. *Ne quid nimis!*

6° Circa le diverse modulazioni del tuono, ha seguito egli l'ordine intrapreso di buone cantilene, e se non avvertito con rigore il genere diatonico, si è servito moderatamente del cromatico, forse a suo giudizio per non esser tanto legato; e poi è perdonabile perché nel fine si è risoluto alla retta cadenza del IV modo.

Queste ed altre riflessioni possano muovere, se fia possibile, il buon giudice a dare una dolce, e favorevole sentenza. *Servatis servandis, idest servato justitiae, tuo, Academiae (aliq: [?]) si liceat) decore.*

-----

Tanto spero che sarà per succedere per comune consolazione, ed il concorrente si animerà maggiormente ad approfittarsi. Ma tutto è rimesso all'arbitrio di Vostra Reverenza a cui umilio tutti i miei sentimenti. E bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani, gli mando un'altra composizione dell'Anonimo che secondo il mio parere potrebbe servir di lume al concorrente,<sup>200</sup> poichè vedere potrebbe come si scanzino tanti unisoni, benchè il canto fermo sia scritto in chiave di Tenore che forma una cantilena assai bassa. Chiedo pedono a Vostra Reverenza di quanto posso aver detto male conoscendo il di Lei sublime sapere, e merito, e cui mi professo confermandomi costantemente di Vostra Reverenza

Loreto, 14 «gennaio» del 1773  
umilissimo divotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

---

<sup>200</sup> Di questa seconda composizione dell'«Anonimo» sono conservate due copie: la prima, quella inviata da Andrea Basili in allegato alla presente lettera è stata erroneamente collocata in I-Bc, I.017.190, la seconda è conservata con l'altra in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 35r-36r. Le due versioni presentano minime discrepanze.



Fuga in Elami 4° tuono coll'obbligo del prescritto canto fermo in genere diatonico

The musical score is written for four staves, likely representing different voices or instruments. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#), indicating the 4th mode of the Elami scale. The score is divided into three systems of four staves each. The first system shows the initial entry of the fugue. The second system, starting at measure 8, includes a 'stretta' marking. The third system, starting at measure 15, shows the fugue concluding with a double bar line.

8

*stretta*

15

A. BASILI A G. FOSCHI

18 gennaio 1773

I-Bc, I.017.159

SCHN 0515

Mio Signore Stimatissimo

Ho già diffusamente scritto al meritissimo sempre padre maestro Martini circa l'insorta disputa musicale, onde non credo possa bisognare ulteriori passi: si è voluto impegnare la mia persona, ed io ho fatto quanto ho pensato colla maggior avvertenza di dover fare. Si trattava, ed ancora credo si tratti di difendere la composizione del concorrente, portava delle conseguenze troppo difficili a superare, poiché era contrastata dall'Accademia, dal padre maestro Martini, giustamente dichiarato definitore perpetuo della medesima che sono stati contro l'approvazione del medesimo componimento. Alcuni giovani (come mi scrive il padre maestro) più pieni di coraggio che di sapere si sono dichiarati contro i membri dell'Accademia pretendendo sostenere la suddetta composizione, e milantano una mia lettera la quale *etc. etc.* Ho spiegato in risposta al padre maestro che me ne ha scritto i miei sentimenti, che sono a favore dell'Accademia. Ho poi scritto una seconda lettera con la difesa per la strada che può battersi, ma non credo che potrà sussistere perché termina aduso curiale, *Servatis servandis, id est, servato justitiae, Academiae, tuo, (relative al padre maestro) (alioque [?]) si liceat decore.* Onde non so come possa andar a finire.

Vostra Signoria sa per prova, che in tutte le congiunture ch'Ella mi ha imposto, io mi son dato l'onore d'ubilirLa; che se in questa presente circostanza per risponderLe con prudenza son stato costretto a rispondere in enigma credevo dare un privato sentimento; e che per mia reputazione, dal padre maestro, dai dotti accademici poi ha bisognato che mi spieghi; ho io ciò fatto col maggior impegno. Dio gliel' perdoni, se mi scriveva che la mandatami composizione era messa in publico giudizio accademico, avrei lasciato l'enigma, e mi sarei espresso chiaramente come sono stato costretto al presente di fare.

Di più, altro è scrivere grammaticalmente, altro è il scrivere ciceriano. Uno che studia le prime regole grammaticali della musica non è tenuto a sapere il più fino delle regole della rettorica. Onde la composizione inviatami con altro carattere, e da me presa per il primo carattere deve essere considerata con altro carattere; ed il concorrente che si mette all'azzardo di esser giudicato maestro dell'arte rettorica musicale, fra dotti maestri; se non si muovono a compassione i giudici, la causa è perduta. Amico io termino così per non dare in maggiori seccature, e col maggior ossequioso affetto sono di Vostra Signoria

<sup>201</sup> Nel catalogo del Museo internazionale e biblioteca della musica, il destinatario viene erroneamente identificato con padre Martini. Si tratta in realtà della seconda delle due lettere inviate da Basili a Foschi, che Pepoli Musotti inviò per conoscenza a Martini con la citata lettera del 6 febbraio 1773 (I-Bc, I.017.154, SCHN 4033).

Loreto, 18 «gennaio» del 1773  
umilissimo divotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

68.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**22 gennaio 1773**

I-Bc, I.017.152  
SCHN 0516

Dopo la prima lettera inviataLe, mi venne una scrupolosa inquietudine pensando di aver ecceduto in troppo vive espressioni circa il noto affare; onde scrissi la seconda lettera per ammolire la troppo forse dura mia esposizione cagionatami dal zelo di difendere il vero, e sostenere quello che parevami giusto; per sempre più mantenerlo col fatto, che può decidersi meglio, che colla disputa, annessi alla detta mia seconda lettera la seconda composizione dell'Anonimo col solito canto fermo in altra parte stabilito, onde questa può ammolire (non mutare) la sentenza con licenziare il concorrente colla più dolce maniera, propria dei dotti, ed animarlo a maggior studio troppo per esso necessario, che poi fatta nuova supplica, possa tornare a nuovo esperimento.

In questo fra tempo ho ricevuto la stimatissima, ed obligantissima lettera di Vostra Reverenza che ha quietato in parte le mie scrupolose dubiezze, poichè sento presi i miei sentimenti a seconda del giustissimo giudizio di Vostra Reverenza e della rispettabilissima Accademia; non so quali termini usare per renderLe vive grazie sì per l'onore partecipatomi co' suoi venerabilissimi caratteri, sì anche perchè Ella mostra aver gradito il mio interno sentimento uniforme alla Sua stabilita e giusta giudicazione, perciò supplico la Sua innata bontà degnarsi supplire a quanto dovrei, ed a quanto io mi riconosco insufficiente: Pregherò la Beata Vergine che gli faccia piovere dal cielo tutte quelle celesti benedizioni, e prosperità che può Vostra Reverenza desiderare, pensando sempre che *justus ut palma florebit*.

-----  
In confidenza

Riflessioni, che prego Vostra Reverenza a comunicarle solamente a persona di giusto criterio.

Tre gradi possono considerarsi in ordine all'acquisto delle scienze, e professioni, come per analogia mi sia lecito considerare un semplice gramatico principiante; indi un totale gramatico proficiente, indi un eccellente rettorico. Così un principiante di contrapunto, di cui può dirsi come volgarmente dicesi *purus gramaticus*, *purus asinus*. Se in questo stato sia l'esame del nostro affare, ogn'un che sa lo vede. Se anderà avanti lo studente può divenire

un proficiente contrapuntista, ma non bisogna che si fermi. Bisogna andare avanti alla musica rettorica e fa d'uopo imitare Cicerone che per divenire celebre oratore di pose a tradurre in latino le orazioni di Demostene greco. Così uno studente di contrapunto deve porre, o aver in partitura l'opere dei grandi, e celebri maestri dell'arte musica; ivi osservare, ivi studiare, ivi imparare, ivi approfittarsi, ed ivi perfezionarsi. Onde concludo che se mi si presenta la composizione d'un povero studente principiante, l'applaudirò ancora per animarlo allo studio, ma le dirò sempre come è mio solito *purus musicus, purus asinus*.

-----  
Se la detta composizione dell'Anonimo Vostra Reverenza la stima sufficiente per comparire, desidera l'Anonimo che sia presentata ai venerabilissimi accademici. Ed intanto pregandoLa a perdonarmi l'ardire da me usato, mi umilio a Vostra Reverenza di giustissimo, obligantissimo, e santissimo costume fregiata, e di nobilissimo carattere ornata dicendomi  
di Vostra Reverenza

Loreto, 22 «gennaio» del 1773  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

69.

MINUTA DELLA RISPOSTA DI G. B. MARTINI AD A. BASILI  
DEL 22 gennaio 1773

I-Bc, I.017.153  
SCHN 0517

Dall'ultima di Vostra Signoria Molto Illustre sempre più conosco l'amore che ha per la giustizia, e la profonda cognizione, e possesso della musica. Sempre più rilevo il vantaggio della nostra Accademia in avere aggregato un soggetto che saprà ben difenderla da chi voglia opprimerla, per sostenere un giovane, che aveva un seguito d'altri giovani, il merito de' quali è l'arditezza, e l'imperizia nella professione. Questa mia patria da tanti anni deplora la perdita della pittura, succeduta dopo la mancanza dei Caracci, Guido Reni, Domenichino, e tanti altri; e solamente a giorni nostri vediamo rinascere una delle tre parti di essa, cioè l'architettura per opera del fu conte Algarotti, il quale promosse, assistè, incoraggì il sig. Tesi, che si rese eccellente nell'architettura, e ci ha lasciati dei scolari, che si rendono eccellenti in tal sorte. Io, abbenché privo di quanto sarebbe necessario, ho tutta la premura, senza riguardo, e a spese, e a fatiche, di promuovere lo studio dell'arte del contrappunto, mi convien soffrire contrarietà da chi meno dovrei aspettare per molti motivi, ciò nonostante non voglio desistere di procurare di conservare il decoro dell'Accademia, e lo studio delle bone regole. A tal fine faccio stampare un esemplare de' primi, e insigni maestri di quest'arte, affinché i giovani se ne possano approfittare, e in esso si darà la serie degli

uomini illustri in musica che sono stati in Bologna, e nell'Accademia de' Filarmonici, lusingandomi che questo debba servire di stimolo a giovani impossessarsi delle fondamentali regole dell'arte.

Unito a questa mia le trasmetto il foglio che va in seguito del foglio che le spedii con l'altra mia,<sup>202</sup> Ella mi conservi nella sua pregiatissima grazie, mentre sono e sarò sempre quale mi dico

70.

C. PEPOLI MUSOTTI A G. B. MARTINI

**23 gennaio 1773**

I-BC, I.017.155

SCHN 4031

Accompagno con questa mia il sig. maestro Bertoni,<sup>203</sup> che si porta costì a scrivere per cotesto teatro, non per procurargli presso di Vostra Reverenza quel favore, di cui ne è già in possesso, ma soltanto per rinovare a lui le proteste della mia costante stima per mezzo di una persona, che è accetta a Lei come lo è a me. Io lascio intanto che da lui medesimo Le vengano manifestati i sentimenti miei verso della rispettabile persona Sua; e mi restringo soltanto a pregarLa di non farmi aspettare il ritorno del predetto sig. maestro per aver nuove della di Lei salute. Con questa occasione mi permetta Vostra Paternità, che io giustifichi presso di Lei il mio segretario, il quale crede di esser stato l'innocente cagione di qualche dispiacere, che sa aver ella avuto come anche il sig. maestro Basili di Loreto; persona ch'egli stima moltissimo, e che io non stimo meno di lui sì per il suo sapere, che mi è noto, sì per l'amicizia e rispetto che ha per Lei.

Al detto segretario fu mandata tempo fa una certa composizione perché la spedisse al predetto sig. Basili, egli ricercasse la sua opinione sopra di essa. Esegui egli la commissione; e l'amico suo compiacentissimo lo favori subito. Il giudizio ch'egli portò sopra di essa fu tale che avrebbe potuto incoraggiare un principiante, ma non mai insuperbire un professore. Mandò il segretario costì unitamente alla composizione suddetta anche l'opinione del sig. Basili, ignorando sempre e l'autore di essa, e l'uso che dovesse farsene. Ora sente, con sua sorpresa, che avendo Vostra Paternità disapprovato la medesima composizione, si va milantando l'autore di essa, supponendo d'essergli stata lodata dal sig. Basili. Questa cosa è affatto lontana dal vero. Ed Ella medesima, che ha veduto la composizione, che conosce il sig. Basili, avrà da per se stessa conosciuto la falsità di tali iattanze. Se il mio segretario non temesse di sublimare una cosa, che non merita di esser curata da Lei, Le avrebbe mandato le lettere originali del sig. Basili, dalle quali Ella avrebbe

---

<sup>202</sup> Non è stato possibile reperire notizie sul contenuto di questi due allegati menzionati da Martini.

<sup>203</sup> Ferdinando Gasparo Bertoni (Salò, 15 agosto 1725 - Desenzano, 1° dicembre 1813), organista e compositore, allievo di padre Martini.

ben potuto conoscere quanto poco possa lodarsi del di lui giudizio l'autore della detta composizione, il quale se è professore avrebbe avuto un vero interesse di non provocare il predetto sig. maestro a dimostrar chiaramente quella disapprovazione, che pur gli accennò, benché con tutta modestia. Il mio segretario giustifica in questa maniera se stesso, e l'amico suo presso di Lei e prega nel tempo stesso Vostra Paternità a giustificarlo presso dell'amico. Io sono con sincerissima stima  
di Vostra Paternità

Venezia, li 23 «gennaio» del 1773

P.S. Se Vostra Reverenza bramasse di leggere le lettere del sig. maestro Basili, me lo avvisi e sarà servita, e con ogni stima mi professo

obbligatissimo ed affezionatissimo servo vero  
Cornelio Pepoli

71.

MINUTA DI RISPOSTA DI G. B. MARTINI A C. PEPOLI  
MUSOTTI DEL 23 gennaio 1773

I-Bc, I.017.156  
SCHN 4032

In adempimento dei veneratissimi comandi di Vostra Eccellenza non ho mancato di prendermi maggior premura per i vantaggi e il decoro del sig. Ferdinando Bertoni, di quella che io avessi per esso essendo stato uno de' migliori scolari, e di maggior capacità di tanti altri. Ier' sera si fecero le prime prove, e ne sento felice incontro, e voglio sperare che sia per ricevere aggradimento, tanto più che egli ha accompagnata alla perizia nella musica, una prudenza e condotta molto savia con i professori che devono eseguire, e sa captivarsi l'animo di tutti. Sono pienamente persuaso dell'innocenza del segretario di vostra eccellenza intorno l'affare col stimabilissimo sig. Andrea Basili degnissimo maestro di cappella della S. Casa di Loreto. Era nato qui in Bologna un romore contro l'Accademia de' Filarmonici, per non aver approvato un certo sig. Fontana che voleva esser ammesso nella classe de' compositori. Fu risoluto dai maestri congregati di rimettersi al giudizio dei due definitori perpetui, che sono il sig. d. Giuseppe Carretti, e la mia debole persona. Ma siccome il sig. d. Carretti è maestro del giovine, perciò mi convenne di farne da me solo il giudizio e perciò, secondo la mia debole cognizione, conoscendo non poter approvare il di lui sperimento sopra il canto fermo, si suscitò un romore grandissimo contro di me, e contro l'Accademia, milantando i suoi improbi protettori una lettera favorevole del sig. Andrea Basili. Io che conosco, venero, e stimo il sig. Basili, persuaso che egli non avesse approvata tal composizione, le scrissi avisandolo delle ciarle sparse, ed egli rispose una lettera da gran maestro, condannando la composizione del giovine. In seguito di questo

l'Accademia ha aggregato come *vir famosus* il sig. Basili, e così dovrebbero illuminarsi i contrari dell'Accademia. Mi sarà molto grato l'esibita, che Vostra Eccellenza mi fa di spedirmi le lettere che tiene presso di sé sopra questo affare, potendo queste servire di mio lume, e sicurezza di non avere operato contro la giustizia.<sup>204</sup> Annesso a questa mia spedisco a vostra eccellenza una copia delle leggi stabilite dall'Accademia. E con ogni più distinto rispetto e venerazione mi rafermo

72.

A. BASILI ALL'ACCADEMIA FILARMONICA  
29 gennaio 1773

I-Baf, *Carteggio e Documenti 1675-1775*, b. 1773, n. 5.<sup>205</sup>

Sorpreso dall'onore, e grazia ricevuta di esser ammesso fra'l numero di tanti dotti, e venerabilissimi accademici, quali sono lor Signori Illustrissimi, essendone io affatto immeritevole, non so sperare il giubilo, e contento da me provato; e di più considerando la generosità, con cui mi hanno al sommo favorito con spedirmi i statuti di cotesta veneratissima<sup>206</sup> Accademia, che in leggendola con sommo piacere, ho ammirato il tutto con gran prudenza stabilito, che direi con legge divina confermato, io resto da tutto ciò confuso. Genuflesso adoro il mio gran protettore s. Antonio da Padova,<sup>207</sup> e maggiormente esulto, che le Signorie Loro Illustrissime ancora ne vivano divoti, e sotto il di lui gran patrocinio affidati, son certo che si renderanno sempre ammirabili, ed eterne. Io adunque, coll'Anonimo in me transfuso, ed io in lui, rendo vivissime ed umilissime grazie a lor Signori Illustrissimi per sì grande, ed eccedente<sup>208</sup> onore partecipatomi coll'inaspettata patente, e di tutto il rimanente speditomi franco per la posta. Mi dispiace non sapere in qual<sup>209</sup> modo rimostrarlene qualche atto di gratitudine per poter contestare il contento che ho provato, ed il gradimento, che aver devo col viver sempre non<sup>210</sup> come maestro, ma come il più umile servo pronto ad ogni lor stimatissimo comando, qual mi professo, e contesto

di lor Signori Illustrissimi

Loreto, 29 «gennaio» del 1773  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili e Civitate Plebis

<sup>204</sup> Cfr. lettere nn. 65 e 67.

<sup>205</sup> Altra copia non autografa in I-BC, I.017.160, SCHN 0518. Si trascrive di seguito l'originale, segnalando le eventuali difformità dalla copia in nota.

<sup>206</sup> In I-BC, I.017.160: «venerabilissima»

<sup>207</sup> Sulla devozione di Basili al Santo di Padova, è opportuno ricordare che a c. Vv del manoscritto Landsberg 27 è inserita un'immagine a stampa di sant'Antonio.

<sup>208</sup> In I-BC, I.017.160: «eccellente».

<sup>209</sup> In I-BC, I.017.160: «qualche».

<sup>210</sup> In I-BC, I.017.160: manca il «non».

73.

A. BASILI A G. B. MARTINI

ottobre 1773

I-Bc, I.017.157

SCHN 0520

Ricevei un suo obligantissimo foglio, mi fu consegnato in tempo che mi conviene guardare il letto per una postema in testa,<sup>211</sup> che rotta per grazia di Dio è ormai un mese, che mi sgorga dall'orecchio destro come un effettivo latte blandissimo; il dolore in capo si va alleggerendo, ma sto al sommo afflitto per non potere applicare, né uscire di casa. *Deo gratias*. Rispondo adesso, e dico che ubidirò a quanto Vostra Reverenza m'impone a titolo di ubidienza, vedendo sempre più Ella quanto essere imitatore della divina beneficenza, che vuole verso di me praticare *de stercore erigens pauperem ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui*.<sup>212</sup> Cosa vuole ella ch'io dica? Cosa devo fare?

Già ho fatto fare il telaro perché il pittore possa stendere, ed imprimere la tela; e questo di un braccio e mezzo alto; e di un braccio ed un terzo lungo come Vostra Reverenza avvisa. Ho il ritratto mio in casa fatto da una sì celeberrima mano,<sup>213</sup> che gli manca solo l'anima; da questo sarà copiato con somma diligenza da un celebre giovane tedesco,<sup>214</sup> che sta qui in Loreto. Terminato che sarà io l'inverò a Vostra Reverenza che ne farà quell'uso che vuole.<sup>215</sup> Sono in tanto a renderLe le più vive grazie per il buon animo che verso di me che non son meritevole di tanto onore, e raccomandandomi alle Sue orazioni bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani sono  
di Vostra Reverenza

Loreto, ottobre 1773

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>211</sup> Ascesso, concentrazione di pus.

<sup>212</sup> Cfr. VULGATA, *Liber Psalmorum*: 112, vv. 7-8.

<sup>213</sup> Basili si riferisce al pittore Carlo Magini, che aveva eseguito il ritratto del maestro lauretano nella prima metà del 1766, cfr. n. 104.

<sup>214</sup> Non è stato possibile rintracciare notizie più precise su questo pittore di origine tedesca operante a Loreto.

<sup>215</sup> Sull'invio del ritratto oggi conservato in I-Bc, MM-Biblioteca, cfr. lettera n. 75.



24 gennaio 1774

I-Bc, I.017.166

SCHN 0521

Molto Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

Per ubidire ad ogni minimo, ma da me stimatissimo Suo cenno, devo esporLe il mio stabilito istituto del canone, di cui la più stimabile cosa è il detto di Salomone nell'*Ecclesiaste*, il di cui libro è veramente divino *etc. etc.*

E per venire alle prime della spiegazione del canone fondato in *image primae*, cioè che la parte che subentrar deve, è in obbligo di mantenere le istesse figure, gl'istessi spazi, l'istesse righe, come ricopiata fosse *ad unguem* la proposta. Ma ogni due caselle muta chiave, onde tutte le sette chiavi per origine alfabetico reggono, e conducono il detto canone. Quell'ordine alfabetico è espresso col titolo *So te vi al bas me bar*.<sup>216</sup> Poiché in prima riga avendo il Soprano C || il *te*, cioè Tenore il D || *vi*, cioè Violino l'E || *al*, cioè l'Alto l'F || *bas*, cioè il Basso il G || *me*, cioè il Mezzo soprano l'A || *bar*, cioè il baritono il B || *fazi mi* ||. Qui vien spiegata la parola *So te vi al bas me bar*. Che pare una dizione barbara, ma ogni sillaba significa una chiave, e cioè per ordine *etc.* Le chiavi scritte precedenti al canone, ma alcune tronche, o alla roversa indicano per rendere cantabile il canone che devono cantarsi all'ottava alta per mantenere l'ordine della melodia o cantilena, benché chi conosce le chiavi con prontezza può eseguirlo come sta, o adattarselo al bisogno.



<sup>216</sup> In uno dei trattati teorico-didattici manoscritti, Basili utilizza un'analoga formula per l'insegnamento del trasporto: *me bar so te vi al bas* (D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 13r).

Canon binis vocibus in *Soterialbasmebar*

Va - ni - tas va - ni - ta - - - - tum

*Resolutio*

et om - - - - nia va - ni tas et af - flic - tio spi - ri

tus, Va - ni - tas va - ni - ta - - - - tum et om - - - - nia va -

- - - ni - tas om - nia va - ni - tas - va - - - - ni - tas.

Qui ogni due caselle è un canone diverso; in fatti il primo è alla 7<sup>a</sup>. Il 2° alla terza sopra. Il 3° alla quinta sotto. Il 4° alla quarta sotto. Il 5° alla terza sotto. Il 6° alla nona sotto. Il 7° all'unisono *etc. etc.* e torna all'istesse forme.

Qui facendoLe divotissima riverenza, pregandola perdonare la debolezza, e coreggere ogni cosa bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani costantemente sono

Loreto, 27 «gennaio» del 1774  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

75.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**26 febbraio 1774**

I-Bc, I.017.163

SCHN 0522

Molto Illustre e Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

Per un ballerino bolognese che ha fatto il suo spicco in Foligno,<sup>217</sup> e di cui non mi ricordo il nome, inviai a Vostra Reverenza il mio ritratto a seconda de' Suoi stimatissimi cenni. Questo è riposto in una cassetina da un gran pezzo, non so se possa essersi mantenuto come lo riposi.<sup>218</sup> Comunque siasi, la di Lei gentilezza saprà compatire quanto io ho potuto fare. Consegnai al medesimo una lettera diretta a Vostra Reverenza, in cui sentirà altri miei sentimenti.<sup>219</sup> Ho pensato bene avvisarLa per la posta acciò Vostra Reverenza resti intesa di quest'affare per procurare, se fia duopo, il ricapito.

Per fine pregandoLa perdonarmi questo doppio incommodo, colla dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani, e colla maggior umiltà raccomandandomi alle Sue orazioni passo a sempre più confermarmi

di Vostra Reverenza

Loreto 26 febbraio 1774

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>217</sup> Non è stato possibile determinare l'identità di questo «ballerino bolognese».

<sup>218</sup> Il ritratto di Basili conservato al Museo internazionale e Biblioteca della musica risulta rifilato lungo il bordo sinistro, forse a causa di un danneggiamento dovuto al trasporto.

<sup>219</sup> Cfr. lettera seguente.

MINUTA DI A. BASILI A G. B. MARTINI  
[s.d., ma post 26 febbraio 1774]

D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 4, cc. 10r-13r.

Giacché devo seguitare ad esprimere le idee che rinchiuse da me sono nell'arme per ubidire Vostra Reverenza mi dichiaro (e lo replicherò spesso), che quest'arme serve a me di meditazione, perciò è piena di riflessioni morali, fisiche, teologiche, musicali *etc.* come vedrà in sequela.

Ho principiato dall'unità, e sieguo con appresso il due, indi il tre in mezzo del triangolo.

Bisogna (e necessitato sono) servirmi dell'espressioni del celebre sig. Tartini, cioè che la sostanza della dottrina si è che la serie numerica musicale deve necessariamente cominciare dall'armonica unità come il tutto, che questa essenza consonante è formata dalle ragioni e proporzioni, che queste ragioni e proporzioni in tanto sostituiscono la essenza consonante, in quanto dall'armonica unità sono determinate a quella tal serie, in di cui forza ritornano e si risolvono nella detta unità, che è il comune principio primo dei termini, ragioni, e proporzioni della serie. Questa è la cosa, la di cui vera idea si è di un giro circolare, che partendosi da suo principio primo posiegue fin a quel termine limitato e preciso, che lo riconduce al principio da cui è partito a fisico, dimostrativo, e musical rigore conservando quella essenziale consonante natura, che è inseparabile da un principio primo fondato nell'armonica unità, ma che relativamente alla diatonica musica attuale deve avere un determinato confine *etc. etc. etc.*

Che doppio l'uno siegue il due, e questo due, et uno 2:1 formino la diapason parola greca che significa il tutto. Già si dirà che la detta ottava contiene in sé tutti i suoni e intervalli possibili: per vederne la sua divisione alzata di termini 4 e 2 il suo mezzo essendo il tre si vede che 4, 3, 2 hanno in mezzo la quinta 2, 3 questa ancora alzata di termini per vederne il suo mezzo cioè 4, 5, 6 vien subito a concepirsi la terza maggiore 4, 5. Indi la superiore 5, 6 formante la 3<sup>a</sup> minore. Qui caderebbero mille altre riflessioni, combinazioni, successioni, progressioni geometriche *etc. etc.* come può vedersi nella celeberrima discussione del meritissimo, e sempre lodatissimo padre maestro f. Giambattista Martini minor conventuale presentata alla sapientissima accademia dell'Istituto di Bologna.<sup>221</sup>

Passo qui all'altra mia meditazione di 1, 2, 3. Prende questi numeri s. Agostino fondato nel comune detto *omne trinum est perfectum*, considerando che tutto quel che ha principio, mezzo

<sup>220</sup> Questa minuta contiene il seguito della descrizione dello stemma posto in calce al ritratto di Basili inviato a padre Martini. Una precedente lettera, attualmente non reperibile, conteneva probabilmente l'inizio di questa dettagliata illustrazione. Il manoscritto che qui si trascrive si divide in due parti, la prima non datata e la seconda (n. 78) forse mai spedita, datata giugno 1774. Tra le due si inserisce una lettera senza datata (n. 77) nella quale si trova un chiaro riferimento alla prima parte della minuta, già inviata, e alla seconda, che Basili forse non inviò mai al Franciscano. La minuta si trovava all'interno di una raccolta di messe e offertori del Palestrina messi in partitura da Basili nel 1748, cfr. D-B, Mus. ms. Landsberg 202, ed è ora inserito nella raccolta di materiali autografi D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 4, cc. 10r-15r.

<sup>221</sup> MARTINI, *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica* cit.

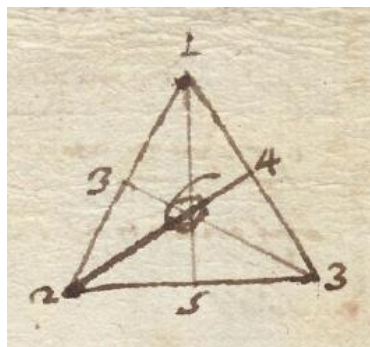
e fine è perfetto; dunque uno sia principio, due mezzo, tre il fine. Proseguendo alla proporzione aritmetica che consiste nel superare ed essere superato, e dove la somma degl'estremi è eguale a quella dei mezzi, onde si vede che 1 e 3 estremi fanno 4 et il mezzo che è 2 sommato in se stesso dà 4. Qui meditar conviene l'espressione del detto stimabilissimo padre Martini *sed diatessaron sive quartam (quae cum ex quatuor constet sonis, græce tetracordon etiam dicitur) in primis animum attentissime converterunt, ea maxime utentes, ut intervalla, quae in successione diapason, seu octavae propagatione media sunt, eruerent: nam quamquam possent etiam ad eam rem diapente, seu quinta adhibere cum eadem quarta coniunctam, tamen sola diatessaron usurpantibus via se se aperuit minus difficilis, aequè adeo expeditior; est enim apud græcos diatessaron inter primitivas consonantias minimas, eademque bis separatim in serie iterata statim integra octava exhibet etc.*<sup>222</sup>

Gran misterio nel 4 che da Platone, e Pittagora fu tenuto in grandissima venerazione, ciò mi porta alla meditazione pe' quattro termini assegnati all'umana perfezione che sono:

1. La divina sapienza la quale opera nell'intelletto come il Sole nel Mondo;
2. L'organica disposizione dell'uomo per introdurla nella mente;
3. La comunione dell'una e dell'altra;
4. Il riduzione dell'anima all'unità divina;

Così fa riflettere Archita nel libro della sapienza.<sup>223</sup>

Ma tornando all'1/2/3 la somma dei quali è 6 numero perfetto perché quei numeri che lo compongono lo possono anche perfettamente dividere non ho potuto esprimere nell'arme il misterio o combinazione dei numeri che stanno annoverati con ragione intorno ad esso triangolo, ma eccone la rappresentanza:



Posti i tre angoli 1 2 3. Ogn'uno dei lati sommati negl'estremi fanno le somme indicate frammezze, ma tutte le linee corrispondenti tirate nella metà dei lati fanno tutte la somma di 6 indicanti per me la sestupla armonica, oltre di che formano e rappresentano anche la dupla, la tripla, quadrupla, quintupla ma tutte la centro sono favorevoli alla sestupla del genere diatonico.

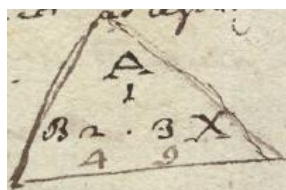
<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 376. Basili trascrive fedelmente il testo, salvo «tetracordon» in luogo di «tetrachordon».

<sup>223</sup> Filosofo pitagorico autore di un trattato *De sapientia*, citato da Martini in diversi punti della *Dissertatio*.

Per me se ho da dire il mio sentimento tutti i musicali generi, o chiamar vogliamo sistemi, sono fondati sull'idea degl'uomini, i quali potrebbero formare altrettanti generi quante sono le divisioni possibili d'ogni intervallo e non è poco che i nostri antichi si sono fermati a pubblicarne solamente tre. Il diatonico, cromatico, ed enarmonico, Qui meditar conviene che *Deus reliquit hanc occupationem pessimam hominibus, reliquit mundus disputationi eorum.*<sup>224</sup>

Ringraziar bisogna la divina provvidenza che avendo illustrata la mente dell'uomo, ci ha fatto nascere in tempo che troviamo stabilito il sistema temperato, onde facilitato viene l'uso pratico della nostra musica di più secondo la preclara espressione del detto meritissimo padre maestro Martini, *species invexerunt ut molesta uniformitate declinarent, aut minuerent, avideque varietatem saequerentur, quam homines usque adeo requirunt in rebus omnibus.*<sup>225</sup>

Lodato per tanto sarà sempre l'esposto triangolo il quale *ob oculus ponit duplicem geometricam progressionem protractam subdupla, scilicet ad legentis sinistram, subtrippla vero ad dexteram.*<sup>226</sup>



*etc. etc.* come può vedersi a carte 12 della nominata celebre dissertazione del dottissimo padre Martini.<sup>227</sup> Prudentissimamente poi termina egli la detta dissertazione, come dover sciogliere il seguente problema: *unica methodo seriem constituere ex diversis propositionibus compositam, quae quinque genera participant, scilicet multiplex, superparticulare, superpatiens, multiplex-superparticulare, et multiplex-superpatiens. Quam etc. etc.*<sup>228</sup> Onde su tali dubiezze bisogna che replichi, e mi umili dicendo. *Qui me erravit non omnia mihi patefacere debuiscia* così il Guisneo a pag. 27.<sup>229</sup> Ma in altro proposito, che qui mi fo lecito applicare: bisogna però ancora studiare, leggere, e meditare quanto dice il Zarlino particolarmente al cap. 47 p. 139 a cui mi rimetto dell'*Istituzioni armoniche.*<sup>230</sup>

Fu indigenza (dice un dotto uomo, Bontempi p. 186)<sup>231</sup> di operare contro l'esortazione, che fe' Pittagora agli amici, che fu di dover col suono del monocordo ricever l'estremità della musica più nell'intelletto per via della ragione dei numeri, che nei sensi per via del giudizio dell'orecchie; e costituire il senso non già come vuole Boezio, servo ubbidiente; e permettere che se l'intelletto contemplava le potenze de' suoni, l'udito finalmente fosse quello che ne dovesse giudicare le grandezze.

<sup>224</sup> Basili cita liberamente da VULGATA, *Ecclesiastes*: I, v. 12.

<sup>225</sup> MARTINI, *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica* cit., p. 382.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>227</sup> Il rimando alla pagina della *Dissertatio* martiniana dalla quale Basili ha tratto la citazione si riferisce probabilmente all'edizione separata dell'opuscolo, fatta stampare appositamente dal Francescano, cfr. I-Bc, I.38.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>229</sup> MALEZIEU - GUISNEE, *Elementa geometrica* cit., p. 28. Cfr. lettera a Martini del 4 marzo 1766, n. 48.

<sup>230</sup> G. Zarlino, *Le Istituzioni Harmoniche*, Venezia, Francesco Senese, 1562, p. 139, cap. 47, «In che modo possiamo inspessare il detto monochordo con le chorde enharmoniche».

<sup>231</sup> ANGELINI BONTEMPI, *Historia Musica* cit., p. 186.

Questa fu quella sublime, e per tutti i secoli memorabile operazione, che fa godere alla nostra scienza del contrapunto serenissimi i giorni della sua vita, poiché con questa un gran perito della musica armonica, del quale non se ne sa il nome, né il tempo, avendo fatto per via del senso esperienza che la diatessaron, e la diapente erano capaci di ricevere alcune alterazioni quasi insensibili, con esser portate fuori della vera e perfetta loro forma un terzo di comma, un quarto, un quinto, due settimi, due noni, e simili dividendone il comma geometricamente in parti proporzionali senza offesa dell'udito; sollevò coll'aiuto del giudizio del senso i suoni e del sistema antico, e del sintono riformato a quella perfezione, alla quale non era stato potuto col presidio della sola ragione né da Pittagora né da Didimo. Poiché coll'alterazione della diatessaron e della diapente, ridotti agli estremi dei tuoni contigui, del triemituono, del ditono, e degli essacordi maggiore, e minore, di dissonanti ch'erano, in consonanti; e colloca le diatessaron, e la diapente in tal grado, che l'udito cortesemente se ne contentava; col trarre fuori delle loro forme e proporzioni eccettuatane la diapason *etc. etc.* Il senso ha deciso sopra tali dispute *etc. Deo gratias.* Ma per finire colla meditazione che si cerca della verità bisogna che riporti ciò che dice s. Giovanni Evangelista nel *Passio* che considerai questa Settimana Santa. Risponde Gesù Cristo a Pilato «*veni in hunc mundum, ut testimonium perhibeam veritati ...*».<sup>232</sup>

Pilato risponde «*quid est veritas?*». Niuno risponde, l'evangelista passa ad altra narrazione. Mi ferì la fantasia «*quid est veritas?*».

Questa verità sia in musica o in altra scienza credo la vedremo quando saremo andati al luogo di verità che è nell'altro mondo; fra tanto contentiamoci di quanto Dio ha manifestato per il nostro uso, che non è poco.

77.

A. BASILI A G. B. MARTINI  
[s.d. ma maggio/giugno 1774]

I-BC, I.017.188  
SCHN 0546

Sono infermo, benché libero sia da alcune grave [*sic!*] indisposizioni che all'estremo m'affliggevano; queste sono state cagione che mi hanno trattenuto dal rispondere alla di Lei stimatissima, che perciò La prego perdonarmi tal mancanza.

Ho goduto in sentire che abbia Vostra Reverenza accettato di buon grado la descrizione sopra l'arme;<sup>233</sup> le mie debolezze sono già note a Vostra Reverenza onde mi asterrò dal rimanente che includesi in essa per mia meditazione. O benedetto *Nosce te ipsum!* che procuro sempre mettermelo avanti gl'occhi. Questo pensiero mi farà trattenere da mandare a Vostra Reverenza composizione alcuna delle mie, perché credo che a quest'ora abbia riso

<sup>232</sup> Cfr. VULGATA, *Evangelium secundum Johannem*: 18, 37.

<sup>233</sup> Vedi minuta della lettera precedente, n. 76.

abbastanza per alcuna cosa delle mie, che capitata gli sia alle mani. Don Pietro veneziano, celebre organaro,<sup>234</sup> mi disse che egli aveva fabricato più di cento organi, che però, per la cognizione che aveva acquistato maggiore, se gli fosse stato possibile, l'avrebbe brugiat tutti. Per simile riflesso mio, strapperei, e brugerei ogni cosa, se potessi tornare nella fresca età, e salute per poter rifare ogni composizione che mi occorre. Se non son giunto a conoscermi appieno, mi conosco in un punto che non posso comparire a fronte di una raccolta di tanti uomini grandi, quali ha fatto Vostra Reverenza. Mi son dato l'onore di ubidire Vostra Reverenza in altre occorrenze, ma in una richiesta simile, non potrebbe indurmi se non che mandarLe qualche cosa per essere come suo discepolo corretto ed emendato.<sup>235</sup> La mia ambizione (propria al certo de' giovinastri) già l'ho posta sotto i piedi. Su tali riflessioni Vostra Reverenza giudichi di me come gli pare e che crede giusto, mentre io genuflesso ai suoi piedi, bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani, con vera umiltà mi dico sempre più vero servo obbligato per tante grazie, e favori ch'io non merito; replicando quello che in altra mia gl'ho scritto, essendosi Ella degnata ad imitazione divina verso di me: *De stercore erigens pauperem ut collocet eum cum principibus... populi sui etc.*<sup>236</sup>

Ho fatto venire da Roma il libro di musica del sig. d. Antonio Eximeno col titolo *Dell'origine, e delle regole della musica etc. etc.* Ne ho letto qualche cosa, poiché per i miei incomodi non ho potuto trascorrerlo tutto con attenzione. Per quel poco mio giudizio, mi pare di vedere, e sentire, un bravo rettorico gesuitico, ed un fare logico, ma considerando quel detto *omnia constituisti Domine in numero, pondere, et mensura*. Prende egli per base fondamentale l'istinto, si restringe ai tre capi:

1° provare che la musica non dipende da ragioni numeriche;

2° che ella consiste nella modificazione del linguaggio;

3° di proporre un nuovo sistema di regole pratiche.

L'ha presa con due morti (Tartini, m. Rameau) e con un vivo che è il padre maestro Martini.

Desidero sapere che giudizio si fa in Bologna? *Bononia docet.*

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

<sup>234</sup> Basili si riferisce probabilmente all'organaro Pietro Nacchini (Bulić, febbraio 1694 - Conegliano, 16 aprile 1769), organaro croato naturalizzato italiano.

<sup>235</sup> Cfr. lettera del 19 settembre 1774 (n. 79), in allegato alla quale Basili invia alcune sue composizioni a Martini. Ciò conferma che la lettera presente è collocabile all'inizio della seconda metà del 1774.

<sup>236</sup> Basili si riferisce alla lettera dell'ottobre 1773, n. 73.



## MINUTA DI LETTERA DI A. BASILI A G. B. MARTINI

### giugno 1774

D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 4, cc. 13r-15r.

Giugno 1774

Siegua la spiegazione, che a me serve di meditazione e fisica, e morale, e musicale. Principio dal punto che di sopra ho lasciato.

Pilato certamente non era in stato di conoscere la verità; poichè Gesù Christo dice *ego sum via, et veritas qui vivit, et credit in me etc.*<sup>238</sup>

Qui nell'arme si vedono le tre lettere

	Significa queste
A	A   Asinità, ignoranza <i>etc.</i>
E	E   empietà
e sotto l'incudine	
D	D   Dannazione

Perciò andiamo al Sole *Sol justitiae Christus noster.*<sup>239</sup>

Alla Luna *pulchra ut Luna, electa ut Sol.*<sup>240</sup> Perciò bisogna raccomandarsi a Gesù Christo, e per avvocata prendere Maria s.s. acciò per i meriti di Gesù, e le preghiere di Maria sempre vergine siamo liberati dall'ignoranza ottenendo un vero lume di fede e colla penitenza dell'empietà, indi dalla morte eterna, tutte cose queste di cui fu privo Pilato *etc. etc.*

Per passare a applicare queste cose al senso musicale A significa l'Arte || E l'Estro, o entusiasmo || D la Dottrina, o scienza.

Qui si richiederebbe un trattato che però io dico con un valent'uomo, che non so se giovato non avrebbe assai più all'aumento dell'arte, dell'entusiasmo, e della dottrina, il buttar giù le divisioni antiche e mettere di nuovo tutto in comune, sotto un nome indistinto. In tale evento le nostre ricerche non sarebbero ristrette da confini sì angusti; ma portati saremmo ad esplorare un gran tratto di ricco paese ora condannato a giacer negletto, perchè fuori del fissato, e primo recinto.

Io qui per brevità tralascio di scrivere d'avantaggio riportando il lettore di questa mia notificazione alla prefazione che fa Efraimo Chambers nel suo *Dizionario universale* alla

<sup>237</sup> Continuazione della descrizione dell'«arme», cfr. lettera n. 75.

<sup>238</sup> Cfr. VULGATA, *Evangelium secundum Johannem*: 14, v. 6.

<sup>239</sup> Citazione parziale di un versetto tratto dalla liturgia *In Nativitate Beatae Mariae Virginis*.

<sup>240</sup> Vulgata, *Canticus canticorum*: 6, v. 9.

pagina XX che bisogna con attenzione scorrere tutto il testo,<sup>241</sup> e le annotazioni. Ivi si sente quanto può pensare, e dire un vero filosofo.

In rapporto poi al Sole et alla Luna, qui produrre bisogna alla mente la contemplazione dei 7 pianeti adattati ai 7 tuoni musicali, cioè:

Saturno	<i>Nete</i>	<b>D</b>
Giove	<i>Paranete</i>	<b>C</b>
Marte	<i>Paramese</i>	<b>B</b>
Sole	<i>Mese</i>	<b>A</b>
Venere	<i>Licano</i>	<b>G</b>
Mercurio	<i>Paripate</i>	<b>F</b>
Luna	<i>Hipate</i>	<b>E</b>
Terra	<i>Proslambanomene</i>	<b>D</b> da me aggiunto come parte la più grave sopra cui influiscono i sette pianeti

Il D adunque come modo dorio, dal divino Platone fu tenuto, come dice Plutarco, in venerazione sopra tutti gli altri. Il perché di questo punto da me scoperto, mi riservo di discorrere a parte, se pur vi sia questo desiderio.

Ho posto nell'arma particolarmente le tre lettere D. A. E. che combinano fra di loro in quinta, colla quinta della quinta come si vede espresso con i numeri che stanno in fondo all'armi 9, 6, 4 le loro differenze sono 3:2 forma della quinta, così ancora  $9:6 = 3:2$  forma della quinta se il medesimo  $6:4 = 3:2$  ciò viene a spiegare la 5<sup>a</sup> dominante, e la 5<sup>a</sup> sottodominante.

Di tanto si sono serviti il Palestina come può vedersi nella connessione delle risposte con i soggetti, e fughe da esso presi come nella messa di detto Palestina *Æterna Christi munera*:<sup>242</sup> il primo *Agnus Dei* il Basso entra in F, il Contralto in C, il Soprano in F, il Tenore in Bfa.

-----  
Nella messa *Jam Christus «astra» ascenderit*:<sup>243</sup> nell'ultimo *Kyrie* il Tenore entra in G, il Basso in D, il Contralto in D, il Soprano in Alamire, 5<sup>a</sup> della 5<sup>a</sup>.

-----  
Nella messa *«Pani» quem ego dabo* fondata in D:<sup>244</sup> Nell'*Et in Spiritum Sanctum* il Basso entra in D, il Contralto in G, il Soprano in D, l'altro Contralto in Alamire.

-----  
Nella messa *Iste Confessor*:<sup>245</sup> l'ultimo *Agnus Dei* a cinque, i due Bassi in G, il Soprano in G, il contralto in D, il Tenore in C.

-----  
La messa *Nigra sum* è tutta osservabile.<sup>246</sup>

<sup>241</sup> E. CHAMBERS, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, t. I, Venezia, Pasquali, 1749, *Prefazione*, pp. III-LXXII.

<sup>242</sup> G. P. DA PALESTRINA, *Missarum liber quintus*, Roma, Francesco Coattino, 1590, n. 1.

<sup>243</sup> *Ibid.*, n. 2.

<sup>244</sup> *Ibid.*, n. 3.

<sup>245</sup> *Ibid.*, n. 4.

<sup>246</sup> *Ibid.*, n. 5.

-----  
Nella messa *Nasce la gioia mia* in G 3<sup>a</sup>, a 6:<sup>247</sup> nel *Sanctus* in Basso entra in G, il primo Tenore in G, il secondo Tenore in D, il primo Soprano in D il secondo Soprano e il Contralto in Alamire 5<sup>a</sup> della 5<sup>a</sup>.

L'*Osanna*: il Contralto in D, i due Tenori in G, il Basso in Csolfaut quinta sottodominante del modo.

-----  
L'altro *Sanctus*: il Basso in D, Il primo tenore in D, il secondo Soprano in D, il primo Soprano in Alamire, il secondo Tenore in Alamire, il Contralto in Elami corrispondente alla 5<sup>a</sup> della 5<sup>a</sup> della 5<sup>a</sup> quando la prima del modo è in G.

Nell'ultimo *Agnus Dei*: il secondo Soprano in G, il secondo Tenore in G, il primo Soprano in D, il Contralto in D, il Basso in D, il primo Tenore in Alamire 5<sup>a</sup> della 5<sup>a</sup> del modo G.

A questi s'aggiungano infiniti altri esempi che per brevità si lasciano.

-----  
Qui però è necessario meditare che la sopraccennata proporzione è geometrica continua, cioè 9:6:4, poiché il prodotto degl'estremi  $4 \times 9 = 36$ , come il mezzo  $6 \times 6 = 36$  della cui proporzione ha ragione il Tartini servirsi per definire l'armonia del sistema dissonante unità fisico geometrica di vari suoni fondati nella sestupla *etc.*

79.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**19 settembre 1774**

I-Bc, I.017.165

SCHN 0524

Torno ad umiliarmi a Vostra Reverenza, come feci nell'ultima passata mia lettera. Il sig. Domenico Bedini volle obligarmi con avermi favorito in alcune funzioni di questo santuario;<sup>248</sup> volle farsi copiare un *Ave Maria* di mia musica per un (credo io) accidentale incontro di divozione con cui è stata tessuta. Poi io pensando alla richiesta di Vostra Reverenza per sua bontà fattami, di avere qualche mia composizione, gli mando il medesimo offertorio a cinque *Iustorum animae etc.*<sup>249</sup> il quale è stato fatto da me 30 anni fa, con tanti e poi tanti riflessi che io non sto ad esporli, perché Vostra Reverenza già li vede di per se, ma il riflesso principale è stato di esprimere il sentimento delle sagre parole, e che in vero ha avuto per tanto tempo un incontro universale perché ha mosso gli affetti degli ascoltanti; ho io atteso in esso alli precetti della musica, ma in alcuni luoghi mi sono discostato perché in pratica mi ha convinto la ragione, e l'istinto di natura per far cantare le

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, n. 7.

<sup>248</sup> Per le informazioni su Domenico Bedini, cfr. lettera n. 58.

<sup>249</sup> Cfr. I-Bc, DD.125.

parti con eleganza, e naturalezza. Vostra Reverenza adunque corregga pure quel che gli piace, e così io avrò in parte adempiuto al mio desiderio d'ubidirla. Qui non vi sono copisti, perché se avessi il comodo di questi, come è nelle grandi città, gli invierei qualche altra cosa rimarchevole in quanto al mio povero giudizio, ma che servirebbe a Vostra Reverenza di trastullo. Il sig. Bedini mi dice di volere anch'egli l'offertorio che Le invio. Io gli ho detto che lo faccia copiare, che anch'esso si trastullerà. Desideroso sono de' Suoi stimatissimi caratteri, dei quali se mi farà degno, come La prego, stimerò mia somma consolazione. E per fine bagiandoLe divotissimamente le sagre mani, sono colla dovuta venerazione a confermarmi, mentre di dico  
di Vostra Reverenza

Loreto, 19 settembre 1774  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

80.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**31 ottobre 1774**

I-Bc, I.017.164  
SCHN 0523

Molto Illustre e Molto Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

Ho ricevuto il Suo celeberrimo libro,<sup>250</sup> quale meritando di esser inciso in oro per renderlo al sommo immortale, essendo in stampa, deve ogn'un venerarlo.

Credo che sia giunta nelle sue mani la *Risposta al giudizio delle Effemeridi letterarie di Roma del sig. etc.*<sup>251</sup> il quale da bel primo dice l'efemeridista ... ci fa sospettare che egli per venire a capo di questa fatica, abbia preso per aiutante di studio quale musico semierudito, il di cui cervello sia divenuto colla lettura di detta opera (cioè del sig. Eximeno) sia divenuto quasi convulsionario.

Ma io credo che se il sig. Eximeno leggerà il di lei *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, e si fermerà ad esaminare i stimabilissimi esempi dei gravi autori *etc.*, oltre di ciò, tutte le osservazioni, esami, stili, regole *etc.* addotti da Vostra Reverenza, se pur sia capace d'intenderli, e con volontà precisa d'istruirsi, credo cert che egli si porrà in stato di divenire convulsionario.

Io per me ammiro la di lei grandissima previsione di essersi provveduto di tanti gran' libri; averlo con attenzione in gran arte scorsi, meditati, le accuratissima osservazioni, che Vostra

---

<sup>250</sup> Basili si riferisce a G. B. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, t. I, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1774.

<sup>251</sup> *Risposta al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma del di 19 di marzo 1774 sopra l'opera di d. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*, Roma, Bouchard & Gravier, s.d. [ma 1774].

Reverenza fa fare a chi ha voglia di studiare, che oggi è difficil' cosa trovarne qualcuno. Per parte mia mi sono dato al consiglio dello Spirito Santo: *ne fundas sermone ubi non est auditus*.<sup>252</sup>

Non finirò mai di lodare questa di lei gravissima fatica la quale sarà a Vostra Reverenza di gran merito appresso S. D. M. poiché deve esser premiata la di lei santissima intenzione che è di insegnare agl'ignoranti, e di consigliare i dubiosi, e di più col prendere il di lei sacrissimo consiglio in apprendere il pregio del canto fermo (per mio debil giudizio ispirato dal divino spirito) con esso cercare la gloria di Dio, e far risuonare nella santa Chiesa il vero stile di musica.

Io sono amico del canto fermo, perciò posso finir di lodare il santissimo impegno di Vostra Reverenza. Il Signore Iddio sia quello che ispiri ad ogni professore intendere una volta le di Lei santissime insinuazioni, e documenti.

Per finire rendendoLe grazie infinite dell'opera sì pregiata da Vostra Reverenza inviatami colla dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani sono costantemente di Vostra Reverenza

Loreto, 31 ottobre 1774

Nell'opera ottava intitolata *Musico Prattico etc.* di Giovanni Maria Bononcini modenese *etc. etc.* alla pag. 24, verso 16. dice «Non si tratta diffusamente del modo, perché non è praticato, e sebene fu da me usato nel canone a duemila, e cinquecento novantadue voci divise in seicento quaranta otto chori, come si vede nell'*Opera terza*, lo feci solo per capriccio: sapevo benissimo non potersi praticare il detto canone per mancanza di musici, onde lo ridussi al numero 22 in figure minori a otto voci, come si può vedere».<sup>253</sup>

Questo dice Giovanni Maria Bononcini, e che io desideravo di vedere a mie spese come mi raccomando a Vostra Reverenza

umilissimo divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

---

<sup>252</sup> Cfr. VULGATA, *Ecclesiastes*: 32, v. 6. La citazione corretta è «ubi auditus non est non effundas sermone».

<sup>253</sup> G. M. BONONCINI, *Musico Prattico*, Venezia, Giuseppe Sala, 1678, p. 22.

81.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**10 gennaio 1775**

I-Bc, I.017.175

SCHN 0525

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Rendo grazie infinite a Vostra Reverenza per avermi onorato co' Suoi stimatissimi caratteri, ed avermi favorito il canone del Bononcini, ma vedo che è fondato tutto in un Dlasolre, ma quali siano, o debbano esser l'entrate della altre parti, io non l'intendo se non che per una analogia del canone di Pier Francesco Valentino [*sic!*] romano intitolato *Nodus Salomonis*, come estesamente si è degnato favorirci il padre Atanasio Kirker [*sic!*] come alla p. 408,<sup>254</sup> desidererei per tanto da Vostra Reverenza su di ciò il di Lei sapiente consiglio per non ingannare me stesso. di tal grazia con Suo comodo La prego, mentre bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani facendole divotissima riverenza, umilmente mi dico di Vostra Reverenza

Loreto, 10 «gennaio» del 1775

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

82.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**marzo 1775**

I-Bc, I.017.167

SCHN 0526

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Rendo grazie infinite a Vostra Reverenza per l'espressione fatta sopra il noto canone, ma il mio desiderio è di sapere la costituzione delle quattro parti, di cui deve costare ogni coro, poiché non vedendo che una sola parte di contralto non so deciderne la costituzione che in confuso. Desidero adunque di ciò due parole con comodo non avendo io tal libro.

Mi dispiace che Vostra Reverenza si sia incomodata in una gamba, ma siamo nell'istesso incomodo, poiché anch'io soffro simile incomodo sono ormai dodici anni, ed in un

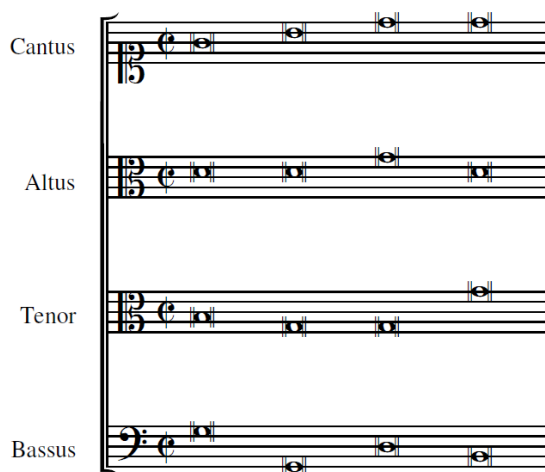
---

<sup>254</sup> A. KIRCHER, *Musurgia universalis*, t. I, pp. 403-413, *De musico labyrintho*.

anno che mi riuscì guarire dalla piaga successami per una grattatura con applicarmi sopra unguento bianco con una quarta parte di precipitato rosso, mescolato ben'insieme e steso fin sopra sfilacci, poi sopra una pezza fina e sopra pezza duplicata ben insuppata in aceto rosato adacquato, e di quando in quando ribagnando con detto aceto la sopraposta pezza, mi levò il dolore. Io dovevo guardare il letto per alcun tempo, ma io volli seguitare a far le mie incumbenze, e camminare benchè moderatamente ed in poco tempo guarii affatto. Ma doppo un anno e mesi, mi sopraggiunse un altro male in testa, nei denti *etc. etc.* mi si riaprì la piaga, ch'ancora tengo aperta ad uso di un cauterio. Il consiglio dei professori è di non chiudere il picciolo sfogo, altrimenti si corre pericolo di qualche altro peggior male. Sono settuagenario, onde ho scritto tutto questo a Vostra Reverenza acciò gli serva di regola. Pazienza, pazienza, pazienza. *Senectus ipsa est morbus.*<sup>255</sup>

#### Ritorno al canone

Pier Francesco Valentino (espone il Kircherò [*sic!*]) che fece un canone cantabile a 96 voci intitolato *Nodus Salomonis aut Labyrinthum*. Egli però ha formato le quattro parti in tante lunghe, così vedo le 4 parti



Le minute divisioni per l'entrate delle parti giunge il canone a 128 cori: che se uno prolungasse le dette 4 lunghe in infinito valore, infinite voci e perciò infiniti cori, ne seguirebbero. Così il Kyrchero.

#### Fanatismo musicale

Per fine facendoLe divotissima riverenza, e colla dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani sono  
di Vostra Reverenza

Loreto, marzo 1775  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

<sup>255</sup> Sentenza che si riferisce ai malanni fisici e alle privazioni che solitamente accompagnano la vecchiaia, tratta dalla commedia *Phormio* di Terenzio, atto IV, scena I.

83.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**28 aprile 1775**

I-Bc, I.017.168

SCHN 0527

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Rendo umilissime grazie a Vostra Reverenza per avermi inviati due soggetti, uomini i più compiti ed ammirabili del mondo. Io l'ho serviti per quanto ho potuto, perché restassero contenti nel godere di loro genio le cose preziose di questo santuario, et assicuro Vostra Reverenza che io ho in sommo onore, e consolazione il vedere i di Lei caratteri accompagnati con qualche stimatissimo comandamento, mentre mi troverà sempre pronto nell'escuzione dei medesimi. La prego adunque consolarmi coll'incaricarmi spesso dei suoi cenni, rallegrandomi altresì che Vostra Reverenza abbia amici di un carattere sì nobile come sono stati questi due inviatimi. Procuri in tanto la Sua salute, mentre bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani, sono costantemente quale mi confermo di Vostra Reverenza

Loreto, 28 aprile 1775

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

84.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**7 luglio 1775**

I-Bc, I.017.169

SCHN 0528

Eccomi all'ubidienza de' Suoi stimatissimi cenni

Sono entrato ancor io in curiosità di sapere i miei antecessori, come Vostra Reverenza. Perciò sono andato in archivio di S. Casa, avendo pregato con efficacia l'archivista e doppo una seccatura grandissima di cercare, leggere, bolle, notificazioni *etc.* qui io espongo quanto ho trovato in detto archivio.<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> La cronologia dei maestri di cappella della Santa Casa di Loreto tracciata da Basili è molto lacunosa. Vi mancano infatti tutti i maestri di cappella del secolo XVI e non vengono menzionati molti maestri attestati durante il secolo XVII. Nondimeno il contenuto di questa lettera e delle successive rappresenta il primo



Nel 1625 fu eletto per impegno di Roma un tal Costantini,<sup>257</sup> così senza il nome proprio;  
 Nel 1667 fu eletto Antonio Maria Abbatini;<sup>258</sup>  
 Nel 1684 Nicolò Stamigna;<sup>259</sup>  
 Nel 1692 Fra Carlo Bonetti agostiniano;<sup>260</sup>  
 Nel 1694 Giovanni Vincenti;<sup>261</sup>  
 Nel 1701 Giuseppe de Rossi;<sup>262</sup>  
 Nel 1711 D. Giovanni Pietro Franchi;<sup>263</sup>  
 Nel 1727 D. Francesco Caldara;<sup>264</sup>  
 Nel 1731 D. Tommaso Redi;<sup>265</sup>

---

tentativo sistematico di tracciare un quadro storico della cappella del Santuario di Loreto. Per un elenco completo dei maestri della cappella lauretana cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., pp. 1029-1030.

<sup>257</sup> Fabio Costantini (Staffolo, ca. 1575 - Tivoli, post 1664). Maestro della cappella di Loreto dal 25 giugno 1625 all'8 giugno 1626. Cantore tenore nella cappella Giulia dal 1608 al 1610, ricoprì l'incarico di maestro di cappella ad Orvieto, dal 1610 al 1614, in Santa Maria in Trastevere, nel 1616, e, dal 1642 al 1644, nel Duomo di Tivoli. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 102; A. IESUÈ, "voce" *Costantini, Fabio*, in DBI, vol. 30, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, pp. 290-291; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 577.

<sup>258</sup> Antonio Maria Abbatini (Città di Castello, ca. 1595 - ivi, 1679). Maestro della cappella di Loreto dal 18 marzo al 31 ottobre 1667. Precedentemente era stato maestro della cappella in San Giovanni in Laterano, nel 1626, nel Duomo di Orvieto, 1633, e delle cappella Liberiana in Santa Maria Maggiore a Roma, 1646 e 1649-1657, al servizio della quale ritornò, dopo la parentesi lauretana. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 110-111; C. FALDI, "voce" *Abbatini, Antonio Maria*, in DBI, vol. 1, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960, pp. 30-32; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 591.

<sup>259</sup> Niccolò Stamegna (o Stamigna), nato a Spello intorno al 1615. Maestro della cappella lauretana dal 14 luglio 1648 al 13 settembre 1685, anno della sua morte, avvenuta a Loreto. Aveva ricoperto l'incarico di maestro di cappella del Duomo di Spoleto, 1635-1640, di Santa Maria Maggiore a Roma, 1659-1667, della chiesa del Gesù e del Seminario Romano, 1665-1670. Dal 1670 al 1684 era stato maestro di cappella di San Giacomo degli Spagnoli. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio della cappella lauretana* cit., p. 112; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 594.

<sup>260</sup> Di Carlo Bonetti, frate agostiniano originario di Fabriano, si hanno poche notizie. Ricoprì l'incarico di maestro di cappella a Loreto due volte, la prima (non riportata da Basili) dal 1° maggio 1656 al 17 febbraio 1667 e la seconda dal 24 gennaio 1692 al 14 aprile 1694. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 588.

<sup>261</sup> Giovanni Vincenti (Roma, 1636 - Loreto, 22 giugno 1701). Maestro di cappella a Loreto dal 15 ottobre 1675 al 10 luglio 1684 e dal 15 aprile 1694 al 22 gennaio 1701. Tra il 1664 e il 1665 aveva ricevuto l'incarico di maestro di cappella di Santa Maria in Trastevere a Roma. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 112; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 593.

<sup>262</sup> Giuseppe De Rossi, nato a Roma verso la metà del XVII secolo. Il 16 marzo 1701 fu chiamato ricevette dalla Congregazione lauretana l'incarico di maestro di cappella della S. Casa di Loreto, dove rimase fino al 25 luglio 1711. Da una lettera di Girolamo Chiti a padre Gimbattista Martini, (25 novembre 1746, I-Bc I.011.064, SCHN 1276) si ricava che, prima di passare alla direzione della cappella lauretana, era stato maestro di cappella a Castel Sant'Angelo. Morì a Roma nel 1719 o nel 1720. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana*, cit., pp. 118-119; A. TULLI, "voce" *De Rossi, Giuseppe*, in DBI, vol. 39, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, pp. 223-224; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 599.

<sup>263</sup> Giovan Pietro Franchi, originario di Pistoia, fu maestro di cappella a Loreto dal 1° novembre 1711 al 6 agosto e dal settembre 1730 al 31 luglio 1731. Nell'intervallo tra i due periodi dell'incarico gli era succeduto, in modo fraudolento, Francesco Caldara (cfr. nota seguente). Morì a Loreto il 31 dicembre 1731. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 119-120; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 601.

<sup>264</sup> Poche sono le notizie riguardanti Francesco Caldara. Proveniente da Napoli, aveva ottenuto l'incarico di maestro di cappella con l'inganno, spargendo la falsa notizia che Giovan Pietro Franchi fosse morto. Rimase in carica dal 22 luglio 1727 al 30 agosto 1730, quando venne esonerato dall'ufficio a seguito di un'inchiesta giudiziaria, lasciando Loreto dopo aver trafugato parte dell'archivio musicale. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana*, cit., p. 120; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 605.

Nel 1736 Geminiano Giacomelli;<sup>266</sup>

Nel 1740 Andrea Basili, buon servitore di Vostra Reverenza.

-----  
Non ho potuto trovare il padre f. Costanzo Porta,<sup>267</sup> né etc.

In tale occasione ricercando l'istoria, trovo che nel 1288 fu trasportata la S. Casa di Nazaret in Dalmazia sopra la piccola montagna di Tersat vicina al mare Adriatico: vi dimorò incirca quattro anni etc. Poi nel 1294 fu miracolosamente trasportata, dall'altra parte del mare in Italia, in mezzo ad un bosco appartenente ad una dama nominata Loreta, dalla quale ne ritiene il nome la città di Loreto. Ciò successe in tempo di s. Celestino papa V doppo cui successe Bonifazio VIII.

Da questo punto bisogna saltare al tempo di Sisto IV di cui trovo nel libro intitolato *Notizie di S. Casa...*<sup>268</sup> raccolto dal sig. abbate d. Antonio Lucidi, già custode di S. Casa, e beneficiato della medesima.

Di poi Giulio II papa nel 1503. Il quale provvide nell'interno di S. Casa con fondare un coro di musici, e due grandi organi dorati, ed ornati di pitture meravigliose. Ho letta la bolla, discorre, dispone, ordina quanto occorre in tutti gli offizi competenti a S. Casa, ma non potuto rinvenire cosa alcuna concernente alla musica. Laonde, siccome in quei primi tempi si usava (chi sa?) altro ordine, non so dirle di più.

Vostra Reverenza che ha tanta quantità di libri, veda di trovare la *Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta ad una del sig. r Ovidio Persapegi che gli fa istanza etc. etc.* scritta in Roma al 15 ottobre 1684 il quale, alla p. 22, discorre di Giovanni Pier Luigi Palestrina.<sup>269</sup> Alla p. 25 discorre di Giovanni Maria Nanino. Ivi discorre di Antonio Cifra,<sup>270</sup> il quale morì maestro

---

<sup>265</sup> Tommaso Redi (Siena, ca. 1675 - Montelupone, 1738). Maestro di cappella a Loreto dal 1° giugno 1731 al 20 luglio 1738. Precedentemente era stato maestro di cappella nel Duomo di Siena. È nota la disputa che sostenne con padre Martini in merito alla risoluzione del canone *Sancta Maria* di Giovanni Animuccia. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 120-124; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 606.

<sup>266</sup> Geminiano Giacomelli (Colorno, 28 maggio 1692 - Loreto, 25 gennaio 1740). Maestro di cappella di Loreto dal 22 agosto 1738 al 24 gennaio 1740. Dal 1° marzo 1719 al febbraio 1727 venne nominato maestro di cappella nella corte dei Farnese a Parma e, dal 27 marzo 1719, ottenne il medesimo incarico anche presso la chiesa della Madonna della Steccata. Il 3 gennaio 1727 passò alla chiesa di S. Giovanni a Piacenza, dove venne nominato maestro di cappella a vita. Esercitò un'intensa attività di compositore presso i principali teatri italiani, mantenendo il suo incarico a corte. Soppressa nel 1732 per mancanza di fondi la cappella di San Giovanni, Giacomelli tornò a Parma, nella duplice posizione di maestro di cappella presso la corte e alla Steccata, ove rimase fino al 1737. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., p. 124; F. COLONNA, "voce" *Giacomelli Geminiano*, in DBI, LIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2000, GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 608.

<sup>267</sup> Costanzo Porta (Cremona, 1529 - Padova, 26 maggio 1601), appartenente all'ordine dei frati minori conventuali. Maestro della cappella lauretana dal 3 settembre 1574 al 30 giugno 1580. Ricoprì l'incarico di maestro di cappella ad Osimo dal 1552 al 1564, dal 16 dicembre 1564 al 1567 nella chiesa di Sant'Antonio a Padova, dal 1567 al 1575 nella cattedrale di Ravenna. Dopo il periodo lauretano ritornò a Padova a servizio della basilica antoniana. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 86-89; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 545.

<sup>268</sup> A. LUCIDI, *Notizie della Santa Casa di Maria vergine venerata in Loreto*, Loreto, Federico Sartori, 1769.

<sup>269</sup> *Lettera scritta dal Signor Antimo Liberati in risposta ad una del Signor Ovidio Persapegi che gli fa istanza di voler vedere, ed esaminare i componimenti di musica fatti dalli cinque concorrenti nel concorso per il posto di maestro di cappella della Metropolitana di Milano fatto sotto il dì 18 Agosto 1684*, Roma, Mascardi, 1685.

<sup>270</sup> Antonio Cifra, (Roma, ca. 1584 - Loreto, 2 ottobre 1629). Maestro della cappella lauretana dal 28 ottobre 1609 al 28 febbraio 1622, e dal 22 giugno 1626 fino alla morte. Fra il 1605 e il 1606 operò nel Seminario romano, come maestro di cappella e insegnante di musica dei chierici, incarico che lasciò nella prima metà del

di cappella nella S. Casa di Loreto; per il di cui servizio fece, e mandò alle stampe diverse mute di Salmi, mottetti concertati e di messe a cappella. Poi venne il Foggia, poi Orazio Benevoli, poi il sig. Giovanni Vincenti il quale come nella nota di sopra nel 1694 fu maestro di cappella della S. Casa *etc. etc.* dunque io non sapendo più che dire sono ai suoi stimatissimi cenni; e se cercando troverò altra particolar notizia io l'aviserò. BagianoLe in tanto le sagre mani colla dovuta venerazione sono  
di Vostra Reverenza

Loreto, 7 luglio 1775  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

85.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
**18 settembre 1775**

I-Bc, I.017.170  
SCHN 0529

Molt'Illustre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Nel ricevere oggi sulle 22 ore circa il Suo veneratissimo foglio presentatomi da un forastiere a me incognito,<sup>271</sup> ed in leggere che io mi portassi all'alloggio dove era sua Altezza, questo incognito mi disse io sono quello, sorpreso a certo io restai e fattole quegli atti d'ossequio ch'a me eran dovuti, benché fossi in veste da camera con mio rammarico, pure essendovi due miei scolari, cioè un mio figliolino di 7 anni ed una nipote di undici anni che cantò un arietta,<sup>272</sup> che ella s'accompagnò da se stessa, ed il figliolo avendo fatto alcune sonate. Poi avendo intrapreso diversi discorsi musicali fossimo alle 24 ore, volle egli alcune notizie, che da se volle notare. Al fine si licenziò. Per tanto sono a rendere vive grazie a Vostra Reverenza per cui ho ricevuto tanto onore.

Sonosi da me fatte ulteriori diligenze per ritrovare i punti d'istoria dei maestri di cappella di questo santuario, ma non mi è riuscito di trovare altre notizie fuor che quelle che io gli scrissi trovare nell'archivio di S. Casa. Se mai però si troverà altra cosa di nuovo, io La renderò avvisata.

---

1606. Dal 1623 al giugno 1626 venne nominato maestro di cappella nella basilica di S. Giovanni in Laterano. Cfr. TEBALDINI, *L'archivio musicale della cappella lauretana* cit., pp. 96-105; G. ROSTIROLLA, "voce" *Cifra, Antonio*, in DBI, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 461-466; GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., pp. 568-569.

<sup>271</sup> Non è stato possibile determinare l'identità di questo nobile «forastiere».

<sup>272</sup> *Scil.* Francesco Basili, che però all'epoca aveva 8 anni e non 7. Per quanto riguarda la nipote del maestro lauretano, non si è riusciti a stabilirne l'identità.

Il sig. d. Eximeno è in collera, ed il mio nepote che sta per maestro di cappella a Tivoli subornato dal medesimo anch'egli è in collera con Vostra Reverenza.<sup>273</sup> Ho scritto ad essi quanto dovevo in ossequio del merito di Vostra Reverenza ma non è stato possibile rimuoverli dal loro entusiasmo.

Con che in fretta resto bagiandoLe le sagre mani con la dovuta venerazione sono  
di Vostra Signoria

Loreto, 18 settembre 1775  
obligatissimo divotissimo servitore  
Andrea Basili

86.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**24 settembre 1775**

I-Bc, I.017.171  
SCHN 0530

Molto Reverendo Padre, Signore e Padrone Colendissimo

Viene costì il sig. Clemente,<sup>274</sup> che per la di Lei insinuazione si è fatto mio discepolo, il quale al solito dei giovani più portato per il colorito della musica che per il disegno. Lo studio profondo del canto fermo, dei contrapunti, fughe, contrapunti doppi *etc.* da me gli è stato tutti insinuato. Ma il presente secolo pieno d'impostori, maldicenti *etc.* strascina (dirò così) tutta l'imperita gioventù che crede nella musica non altro che idee, scherzi, giochetti *etc.* io non so più che dire, glielo raccomando in tanto per esser fornito di boni costumi, e qualche profitto ha fatto. Io però desidererei altro profitto, benchè egli è compatibile ancora per il gravissimo incomodo che egli soffrì in venire da Recanati per prendere da me lezione, la quale è interrotta, né può venire a capo di quanto si richiederebbe per il suo

---

<sup>273</sup> *Scil.* Pasquale Antonio Basili.

<sup>274</sup> Scarne sono le notizie biografiche relative a Clemente Morosi. Di seguito si riporta quanto su di lui scrisse Radiciotti: «nel 1786 l'abbate d. Clemente Morosi, recanatese, è nominato coadiutore di Settimio Cartocci. Documenti da me rivenuti nell'archivio capitolare, ci fanno sapere che il Morosi, prima d'esser chiamato nella nativa città, aveva diretto la cappella del Duomo ed insegnato canto gregoriano in Meldola ove godeva molto nome. Gli furono maestri di composizione Filippo Cartocci in Recanati, e Andrea Basili, in Loreto, e di organo Antonio Mencarelli, organista della S. Casa. Le sue composizioni, che il Cartocci dichiarò "scritte con molto gusto", meritavano, per testimonianza del Basili, l'approvazione "di altri soggetti come in Bologna, quella del emeritissimo padre maestro Giambattista Martini". Nel 1792 egli, di coadiutore, diviene successore di Settimio Cartocci, e alla morte di Filippo, assume anche il posto d'organista. Nel 1801 (30 gennaio) "rinnovandosi più volte dei disordini, attesa l'implicanza di due uffici nel medesimo soggetto, di cantore cioè e di organista, si propone, se pare, di rimediarsi col dare un successore, da riferirsi in ogni anno, alla chiara memoria del benemerito maestro di cappella Filippo Cartocci". Il Morosi rimase nel suo ufficio di cantore, e al posto di maestro fu chiamato, l'11 giugno del 1801, Giuseppe Menghini». Cfr. G. RADICIOTTI, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati, Rinaldo Simboli, 1904, pp. 105-106.

vero progresso. La di Lei bontà potrà riceverlo in tanto colla sua grazia allorchè gli presenta questa mia.

Il tempo mi manca, la fretta con cui scrivo mi costringe in breve a pregarLa di vero compatimento e per l'incommodo che gli reco, mentre bagiandoLe divotamente le sagre mani colla dovuta venerazione mi dico. Mi si è gravemente ammalato un figlio,<sup>275</sup> io sto male in genere, numero, e caso. Si può figurate certamente, che *etiam musica in luctu est importuna narratio*.<sup>276</sup>

di Vostra Reverenza

Loreto, 24 settembre 1775

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

87.<sup>277</sup>

A. BASILI A C. MOROSI

[s.d., ma post 24 settembre 1775]

I-Bc, I.017.189

SCHN 0547

Mio Signore Stimatissimo

RendendoVi grazie delle belle notizie bolognesi dove avrete occasione di maggiormente istruirvi, e vedere, e sentire l'opere dei virtuosi armonici.

PregoVi porgere i miei più umili ossequi al sempre stimatissimo padre maestro Martini, prototipo singolare di tutta la repubblica armonica.

Procurate di comprare l'ultimo suo libro stampato col titolo *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto etc. etc. etc.*

Questo tanto per un giovane principiante come Voi, quanto per ogni studente, o maestro di musica esser deve apprezzato, letto, studiato, considerato. Dica il mondo sciocco ciò che vuole.

Riverite vostro sig. padre da mia parte e ringraziatelo per la bontà che usa con Voi, perchè portarvi in Bologna non è poca grazia che Vi fa. Io poi con vero ossequioso affetto sono di entrambi qual mi dico

di Vostra Signoria

divotissimo servo obligatissimo

Andrea Basili

---

<sup>275</sup> *Scil.* Mariano Basili, nato il 20 novembre 1770.

<sup>276</sup> Cfr. VULGATA, *Ecclesiasticus*: 22, v. 6.

<sup>277</sup> Nel catalogo del Museo internazionale e Biblioteca della musica il destinatario è erroneamente indicato coma Paolo Balbi.

88.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**17 novembre 1775**

I-Bc, I.017.172

SCHN 0531

Molto Reverendo Padre, Signore e Padrone Stimatissimo

Per quanto ho potuto, e saputo dire al sig. Clemente di Recanati, io l'ho fatto. Gli ho letto la di Lei lettera, egli è un giovane più tosto sentito, ed amante del suo decoro, mi ha promesso che consenzientemente col padre risponderanno per me a Vostra Reverenza. In somma dice che egli di Vostra Reverenza non ha portato via carta alcuna. Circa le monache, che egli ha lasciato alcune carte sue, e che quando gli rimanderanno le da lui imprestate, egli gli rimanderà le loro.<sup>278</sup> Questo è quanto io devo in risposta al Suo veneratissimo foglio. Con ciò bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani, continuamente mi dico, sempre pensando che *sapiens dominabitur astris*: Oh che secolo! *Ob tempora, ob mores!*

di Vostra Reverenza

Loreto, 17 novembre 1775

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

89.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**16 dicembre 1775**

I-Bc, I.017.173

SCHN 0532

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Un figliolino aggravato a segno, che non sapendosi più che fare, non manca altro che passare all'altra vita, forma tal evento in me, che non so spiegare, parendomi di morire ogni momento.<sup>279</sup> Lascio considerare a Vostra Reverenza qual voglio io abbia di discorrere di

---

<sup>278</sup> Sulla non chiara vicenda si veda anche la lettera che Morosi scrisse a Martini l'11 dicembre 1775, I-Bc, I.009.133, SCHN 3461 (nel catalogo il destinatario è erroneamente indicato come «Clemente Morgi»).

<sup>279</sup> *Scil.* Mariano Basili, morto il 20 dicembre 1775.

musica. Con tutto ciò dovendo rispondere a due Sue stimatissime, Le dico in risposta alla prima

Che ho fatto l'imbasciata al sig. Clemente da Recanati, gli ho consegnato le sonate dategli dalle monache, con patto che egli restituisca le notate sonate dalle monache: egli quanto prima ubidirà coll'occasione della fiera che si fa in Recanati per mezzo di qualche mercante bolognese che ivi soglia capitare.

Circa la seconda Sua stimatissima le significhò che il sig. Capitano Telloni mi consegnò puntualmente il rotolo di carte da Vostra Reverenza inviatomi, di cui già ho parlato. Circa la lettera da consegnarsi al detto sig. Capitano, quando la ricevei per la posta, il suddetto signore già era partito, onde secondo gli ordini suoi, feci una sopracoperta e l'inviai alla madre abbadessa, credo che Vostra Reverenza n'avrà riscontro. Sentii la sera antecedente la giovane, *Spiritus Sancti gratia illuminet sensus et corda nostra*, non so che dire.

Il padre Biagi camaldolese fautore del sig. d. Eximeno disse a mio nipote<sup>280</sup> che le imitazioni sono bambocciate, e che le fughe non sono che una zuffa di cani *etc. etc.* L'uso di argomentare moderno, quando non si sa il merito delle cose, è di mettere in disprezzo, et ridicolo ogni cosa. Povera musica! *O tempora, o mores!* BagianoLe le sacre mani in fretta sono

di Vostra Reverenza

Loreto, 16 dicembre 1775

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andre Basili

90.

G. B. MARTINI AD A. BASILI (MINUTA)

**23 dicembre 1775**

I-BC, I.017.174

SCHN 0533

Il sig. Andrea Basili

Loreto, li 23 dicembre 1775

Non faccia caso dei parziali del sig. Eximeno ex-gesuita perché al giorno d'oggi non si vuole affaticare per apprendere la vera arte di contrappunto di già quasi del tutto estinta. Desidero sapere se Ella abbia veduto un certo libro tutto contro di me,<sup>281</sup> al quale se

---

<sup>280</sup> *Scil.* Pasquale Antonio Basili. Il menzionato «padre Biagi» è Clemente Biagi, monaco benedettino camaldolese, il cui nome figura in calce alla prima delle approvazioni canoniche necessarie alla pubblicazione del *Dubbio* di Eximeno. Cfr. EXIMENO, *Dubbio* cit., p. VI.

<sup>281</sup> Cfr. A. EXIMENO, *Dubbio sopra il «Saggio fondamentale pratico di contrappunto» del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, Michelangelo Barbiellini, 1775.

campassi mill'anni non risponderò, perché sono tanti i spropositi, che è impossibile potervi rispondere, al più si potrebbe dirli, che procuri di meglio apprendere i veri fondamenti dell'arte, e allora conoscerà quanto sia lontano dal giusto.

91.

A. BASILI A G. B. MARTINI

12 gennaio 1776

I-Bc, I.017.184

SCHN 0534

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Prima che uscisse alla luce dalle stampe il secondo tomo del sig. Eximeno scrissi io a un mio amico che con lui la discorreva quanto qui sieguo a scrivere

Io sono amico del meritissimo padre maestro Martini, e sono amico ancora del sig. d. Eximeno. Desidererei però salvar (come si suol dire) salvare capra e cavoli: io qui vedo che il lupo è l'impegno; però consigliatomi, e consultato il buon criterio, mi vien dimostrato che *qui doctus est, doceat nos; si sanctus est, oret pro nobis; si prudens est, gubernet nos*. E perciò mi rallegro col sig. d. Eximeno che *erat doctus, sanctus, et prudens*.

Ma che... tanto ho veduto il suo secondo libro, di cui noto il talento, la fatica, lo studio *etc. etc.* e sento il di Lei concludente giudizio poiché chi vede più di me, non ha che temere.

Vostra Reverenza ha risolto egregiamente a non impegnarsi a rispondere per terminare un aneddoto[*sic!*] troppo antico, e che richiede mille distinzioni, e perciò il filosofo dice *saepe nega, concede parum, distingue frequenter*.

-----  
Nel medesimo tempo scrissi a quel giovinastro di mio nipote,<sup>282</sup> che pur era strascinato dal maleloquio, i sentimenti cavati dal celebre Metastasio.

-----  
Guarda, che per fuggir l'onda crudele  
Non urti i scogli, ed al propizio vento  
Libere non lasciar tutte le vele.  
Ma la tema in tuo cuore, e l'ardimento  
Componga un misto, che prudenza sia  
E seco ti consiglia ogni momento.  
Dell'onesto, e del vero quello, ch'io pria  
Seme in te sparsi serba, e scorgerai  
Quai felici germogli un giorno dia.  
Di tutto quello, che comprendi, e sai

---

<sup>282</sup> *Scil.* Pasquale Antonio Basili.



Pompa non dar, che bel tacer talvolta  
 Ogni dotto parlar vince d'assai.  
 Muto de' saggi il ragionar ascolta  
 Né molto ti doler, s'unqua ti fura  
 dovuto premio ignara turba, e stolta.  
 Noto prima a te stesso esser procura;  
 Preceda ogni opra tua saggio consiglio  
 E poi lascia del resto al Ciel la cura.<sup>283</sup>

La mira mia fu d'impedire queste metamorfosi, le quali godo che a Vostra Reverenza non servono ad altro che per ridere. Per fine bagliandoLe divotissimamente le sagre mani sono colla dovuta venerazione di Vostra Reverenza

Loreto, 12 «gennaio» del 1776  
 obligatissimo divotissimo umilissimo servidore  
 Andrea Basili

92.  
 G. B. MARTINI AD A. BASILI (MINUTA)  
 17 gennaio 1776

I-Bc, I.017.185  
 SCHN 0535

Ho letto con piacere la ~~sua~~ ingegnosa lettera di Vostra signoria molto illustre dei 12 corrente,<sup>284</sup> ~~dalla~~ con la quale ~~Vostra signoria molto illustre approva~~ viene approvato il ~~sentimento~~ stabilimento da me fatto di non rispondere ~~neppure~~ in niun modo al secondo libro contro di me stampato dal di lei amico sig. abate Eximeno. Egli si è lasciato sedurre qui da Bologna a scrivermi contro, e già se ne vantano e hanno fatto in modo che io lo sappia. ~~Ma io non mi faccio alcun conto di questo critico, stanteché sono persuaso che essendo usciti in pubblico tanto esso, che io con le nostre opere, ora toccherà al~~ Il pubblico decidere giudicherà di chi sia la ragione, o il torto. ~~Questo è quanto io penso dirle sopra questo affare. In b In tanto uscirà alla luce il mio secondo tomo del~~ *Esemplare di contrappunto fugato*, copia del quale spedirò a Vostra signoria molto illustre e sempre disposto alla sua obbedienza mi dico di Vostra Signoria Molto Illustre

Bologna, li 17 gennaio 1776

<sup>283</sup> Citazione da P. METASTASIO, *Poesie*, t. VIII, Parigi, presso la vedova Quillau, 1755, pp. 452-460 (*La strada della gloria. Sogno*).

<sup>284</sup> Cfr. lettera precedente, n. 92.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**2 maggio 1776**

I-Bc, I.017.176

SCHN 0536

Le infinite, dirò così, obbligazioni che professar devo a Vostra Reverenza mi commuovono a segno che io spiegarmi non so, effetto credo sia della Sua generosità in beneficiare chiunque a Vostra Reverenza ricorre.

Mi vedo sorpreso dalla di Lei bontà in favorirmi il nuovo libro dato alle stampe,<sup>285</sup> libro per quel poco che l'ho considerato di eterna memoria, di una somma erudizione, e di una perfettissima istruzione per chiunque s'applica di proposito a studiar musica.

A tal proposito con costretto a servirmi di una espressione che fa un inglese m. Giovanni Barker in un *Saggio sopra la conformità della medicina degli antichi, e dei moderni* dicendo nel fine dell'opera che «Coloro i quali hanno le qualità necessarie per applicarsi a questa fatica, e che perfettamente saranno istruiti in tali scoperte, ne faranno ancora parecchie altre ne' secoli avvenire. Ma se alcuno trascura, o dispregia queste speranze, e pretende poi far de progressi in quest'arte, battendo un'altra via. Egli illuderà se medesimo, ed ingannerà gli altri essendo affatto impossibile un altro cammino. (a) Hippocrat: de veteri medicin.»<sup>286</sup>

Così appunto io credo possa dirsi circa la nobil'arte armonica: lode, applauso, giustizia, e gloria che convenir deve al gran merito, scienza, dottissima pratica, suprema cognizione, *etc.* di Vostra Reverenza. Tanto io stimo doversi riflettere sopra questa Sua meritissima fatica, che io non posso finir di lodare.

In tal congiuntura invio a Vostra Reverenza un'opera mia che ho fatto incidere a bulino in Venezia. L'ho intitolata *Musica universale* perché abbraccia in 24 esercizi tutte le 24 scale, 12 per terza minore, e dodici per terza maggiore, inserto ognuno di 3 pezzi di musica, cioè un basso, una fuga, ed un capriccio sullo stile moderno, e molti forniti di varie eleganze di contrapunti. E perché in pratica ho sperimentato essere di gran profitto per i studiosi a beneficio de' quali li ho esposti al publico, vi bisogna il consenso di Vostra Reverenza per poterne dar esito in specie in Bologna, dove c'è gente che studia: perché quest'è un opera fatta per chi ha voglia di studiare per approfittarsi. Mi rimetto per tanto alla Sua discreta, e giusta giudicatura, che può, e saprà discernere il buono dal cattivo. Mi pongo nelle mani della di Lei carità religiosa. Vale più una parola di Vostra Reverenza che tutte le lingue di qualunque professore. Il libro che gl'invio gliene faccio dono, onde considerato, o vilipeso ancora se gli pare, La prego accettarlo come un atto di mio rispettosissimo ossequio, e

---

<sup>285</sup> G. B. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, t. II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1775.

<sup>286</sup> J. BARKER, *Saggio sopra la conformità della medicina degli antichi e de' moderni, ovvero Paragone tra la pratica d'Ippocrate, di Galeno, di Sydenham e di Boerhaave in riguardo al trattamento de' mali acuti*, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1774, p. 156.

venerazione sincera da me costantemente dovuta alla somma bontà di Vostra Meritissima Riverenza.

Sono in detta opera incorsi alcuni errori, vedendo dalla Sua opera che ha bisogno di esporre i detti errori, e le correzioni.

Per quanta diligenza si usi, vedo che nel suo libro a carte XXVI nel canone chiuso, nel principio della seconda riga, 3 battute di più. Sono disgrazie che succedono a chiunque si pone coll'impegno delle stampe, e non vedo ciò notato nelle correzioni.<sup>287</sup>

Nella mia opera ancora ne sono incorsi tanti che nulla più. Vi è di buono che sono errori, che ogn'uno può conoscerli, e che poco premono. Io ho procurato di correggerne alcuni con la penna: ma prendersi il fastidio di correggere 300 libri che già sono stampati è cosa troppo ardua!

Per fine rendendoLe vive grazie della somma bontà che ha avuto in fornirmi il suo libro, che pagherò volentieri se saprò a che prezzo lo tiene. In tanto siccome divverò qual tromba per far risuonare da per tutto il pregio di detto suo libro, così prego Vostra Reverenza consigliare qualcuno anche dell'opera mia a provvedersene, se lo stima degno di persuaderlo, e pubblicarlo. E col maggior ossequio, e dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani, sono

di Vostra Reverenza

Loreto, maggio 1776

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

Ho fatto tutte le diligenze possibili per ritrovare il padre maestro Bussetti<sup>288</sup> che mi ha fatto presentare il suo prezioso libro. Alla fine ho saputo che il detto padre non torna in Bologna, per cui credeva io inviarLe il mio. Dunque quando mi si darà occasione opportuna glie l'invierò, in riflesso di cui, mi riporto a quanto ho scritto di sopra. Mi perdoni l'ardire, e l'incomodo che Le reco, mentre con nuovo ossequio Le faccio divotissima riverenza.

---

<sup>287</sup> Cfr. MARTINI, *Esemplare cit.*, t. II, p. XXVI, *Canone chiuso*.

<sup>288</sup> Non è stato reperire informazioni su Bussetti. Potrebbe trattarsi del padre maestro Francesco Camillo Bussetti, minore conventuale, proveniente da Tortona, il cui nome figura tra coloro che si erano associati alla stampa dei *Ragionamenti sopra la religione* di Alfonso Niccolai. Cfr. A. Niccolai, *Ragionamenti sopra la religione*, IV, Genova, Adamo Scionico, 1770, p. 96.

94.

A. BASILI A G. B. MARTINI

3 giugno 1776

I-Bc, I.017.177

SCHN 0537

Molto Illustre e Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Da alcuni signori bolognesi (di cui non mi ricordo il nome) ho inviato a Vostra Reverenza il libro della mia mal menata opra, e a quest'ora credo che l'avrà ricevuta. Se in essa non scorgerà quell'erudizione musicale che Vostra Reverenza s'aspetta, scorgerà fin dove può arrivare l'umano fanatismo. Perciò se incontra il di Lei compatimento, io son sodisfatto, mentre mi costa gran fatica, ed una gravissima spesa, che mi ha (per dare udienza ad alcuni amici) incomodato assai. Richiede detta opera l'assistenza di un penetrante maestro, ma ho provato in pratica, che chi la studia è certo di approfittarsi. In fatti un mio figliolo di 7 anni la suona tutta,<sup>289</sup> ed ha fatto, che eseguisse poi quanto gli si presenta avanti benchè sul grado di mediocrità. La prego di nuovo accettarla e di riguardarla con buon occhio, che se poi conosce in essa la mia temerità di comparire al publico, pensi pure che io mi sono fissato (in qualunque maniera sia giudicata) al detto profetico di David: *Spiritus contribulatus, cor cantritus, et humiliatum non despicias.*<sup>290</sup> Perciò l'ho dedicata come Vostra Reverenza può vedere nell'opera stampata, onde l'ho intitolata *Musica universale etc. etc.* Non le discorro degli errori incorsi per la poca diligenza usata dall'incisore. A Vostra Reverenza già è nota la disavventura delle stampe: io ne ho corretti moltissimi, ma ogni giorno ne trovo dei nuovi, pazienza!

Per fine bagiandoLe colla dovuta venerazione le sagre mani costantemente mi protesto  
di Vostra Reverenza

Loreto, 3 giugno 1776

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>289</sup> *Scil.* Francesco Basili, che a questa data aveva però già 9 anni.

<sup>290</sup> Cfr. VULGATA, *Liber psalmorum*: 51, v. 19.

95.

A. BASILI A G. MARCHIANI<sup>291</sup>

17 giugno 1776

I-Bc, I.017.178

SCHN 0538

Mio Signore...<sup>292</sup>

Credeva io, che il sig. Domenico Bedini, doppo la funzione d'Ancona, fosse ritornato in Loreto, e poterLe consegnare questa risposta alla Sua graditissima, per le amorose espressioni, di cui verso di me, io gli rendo vive grazie.

Cira il libro della mia opera stampata:<sup>293</sup> colla mia solita ingenuità le dico che non è cosa proporzionata alla di Lei buona intenzione. Richiede essa studi fatti in gioventù, e gran capacità per intenderla, e per eseguirla. Insomma suppone due gran cose: l'una aver studiato, ed aver cognizione di tutta la carriera [?] delle leggi del contrapunto; l'altra sapere tutte le figure che compongono gli ornamenti dell'arte musica, come sono tutte le frasi armoniche, poiché per fare una composizione fondata tutta sulle regole strette della formazione armonica va sempre in risico di formare una gravissima seccatura. Se Vostra Signoria m'intende, capirà quello che a vero criterio di discorso, voglio dire. Per Sua informazione la può vedere dal meritissimo padre maestro Martini, a cui professando infinite obbligazioni, glie n'ho mandato un esemplare.

Ho mandato a Roma a m. Bouscard un cassa di 40 libri di detta mia opera acciò esiti quelle che può,<sup>294</sup> e che gli capita.

Ho mandato in Napoli al sig. Gennaro Manna,<sup>295</sup> celebre maestro a Lei cognito, una cassa con 45 libri di detta opera, che un mio scolare gli fece sentire con suonarla all'ottimo Biondo,<sup>296</sup> così fece in tutti quei conservatorii, onde o ne farà esito, o no. Io già mi son dato pace, comunque vada la cosa, sto alle disposizioni dell'Altissimo, a cui ho dedicato le mie fatiche con intenzione di giovare al prossimo, se la studierà.

Amico caro con divoto ossequio passo a confermarvi, dicendomi

---

<sup>291</sup> Nel catalogo del Museo internazionale e Biblioteca della musica il destinatario è indicato erroneamente come G. B. Martini. Per i dati biografici relativi a Marchiani, cfr. cap. I.

<sup>292</sup> Formula di ossequio mutila a causa della rifilatura del bordo superiore della lettera.

<sup>293</sup> *Scil. la Musica universale.*

<sup>294</sup> Basili si riferisce a Jean Bouchard della libreria Bouchard & Gravier.

<sup>295</sup> Gennaro Manna (Napoli, 12 dicembre 1715 - ivi, 28 dicembre 1779) compì gli studi musicali nel conservatorio di S. Onofrio a Capuana, probabilmente sotto la guida dello zio materno Francesco Feo (Napoli, 1691 - ivi, 28 gennaio 1761). A partire dal 1742 intraprese una brillante carriera come operista, che affiancò all'incarico di maestro di cappella, inizialmente nella chiesa metropolitana di Napoli e in seguito nella chiesa della Ss. Annunziata. Il 1° ottobre 1755 fu eletto maestro *ad interim* del conservatorio di S. Maria di Loreto, del quale dal 1760 divenne «secondo maestro», incarico che mantenne fino al 1761, quando lasciò l'insegnamento. Successivamente si dedicò soprattutto all'incarico di maestro di cappella del Tesoro di S. Gennaro, continuando però parallelamente l'attività didattica.

<sup>296</sup> Non è stato possibile reperire informazioni biografiche su questo musicista.

di Vostra Signoria

Loreto, 17 giugno 1776  
divoto servo obligatissimo  
Andrea Basili

96.  
A. BASILI A G. B. MARTINI  
15 luglio 1776

I-Bc, I.017.179  
SCHN 0539

Molto Illustre Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Per il padre provinciale del terzo ordine di s. Antonio,<sup>297</sup> cui ho consegnato un esemplare, secondo che Vostra Reverenza mi avvisa, riceverà Vostra Reverenza un altro libro della mia opera, con sei cartine d'avviso al publico, di cui Ella ne farà quell'uso che più gli piacerà. Questo è stato corretto al possibile, ma aspetto da Venezia le correzioni stampate in un foglio da inserirsi nel libro,<sup>298</sup> e che mi converrà spedire a quelli che di già ne han comprato, ed a quelli, a cui ne ho mandate due casse, poichè troppo tardi mi son accorto dei sbagli, e bisogna che condanni me stesso di male accorto, benchè preventivamente ho fatto tutte le diligenze. Il detto padre provinciale sta in Imola.

Sempre più le rendo vive grazie dell'opera sua inviatami, e le sue note devono servire di grande istruzione a chi le considera. Gli autori che formano gli esempi sono celebri, ma io credo che se fossero stati di Vostra Reverenza istessa sarebbero stati equivalenti, ed anche migliori. Chi in oggi è il prototipo della musica, ed il luminare maggiore non ha bisogno d'appoggio, se non forse per esercitare la bella virtù dell'umiltà.

Desidero in tanto notizia quando gli si sia recapitato l'esemplare per mia mera curiosità. In fine colla dovuta venerazione bagiandoLe le sagre mani passo a confermarmi costantemente quale mi dico  
di Vostra Reverenza

Loreto, 15 luglio 1776  
umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> Non è stato possibile individuare l'identità di questo religioso.

<sup>298</sup> L'unico esemplare dell'*errata corrige* che è stato possibile individuare si trova inserito alla fine dell'esemplare della *Musica universale* conservato in I-Fc, B. 556.

<sup>299</sup> Sotto la data, prima della firma, nella grafia di Martini è riportato: «Sig. Vincenzo Ricardi di Loreto dilettante di violino». È probabile che Ricardi, sul quale non è stato possibile rintracciare informazioni biografiche, abbia consegnato personalmente questa lettera a parte Martini.

97.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**1° agosto 1776**

I-Bc, I.017.180

SCHN 0540

Molto Illustre e Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Sono stato pregato da uno dei primi gentiluomini di Loreto, che io scriva a Vostra Reverenza di raccomandarLe il sig. Vincenzo Riccardi,<sup>300</sup> suo amatissimo figlio, giovinetto il più amabile, e civile che desiderar si possa, il quale si presenterà a Vostra Reverenza e gli porterà i miei più umili ossequi. Egli non desidera altro da Vostra Reverenza che sentire il di Lei consiglio. Poiché iniziato egli nel suonare il violino qual cavalier dilettante, e desiderando lumi particolari per avanzarsi, potrà egli con il di Lei savio consiglio appigliarsi a quel partito, che più gli può conferire per il suo intento. Vale più una parola di Vostra Reverenza che di chi che sia al mondo.

La prego adunque, per quanto so e posso, ricevere il medesimo signorino con quell'accoglienza, di cui è dotata la pietà, e prudenza religiosa di Vostra Reverenza mentre bagiandoLe ossequiosamente le sagre mani colla dovuta venerazione passo a confermarmi di Vostra Reverenza

Loreto, 1° agosto 1776

P.S. Consegnai al padre provinciale del terzo ordine (che portatosi in Imola, mi promise inviarlo a Vostra Reverenza) un libro della mia opera stampata. Desidero sapere se Ella l'abbia ricevuto. Posi appresso a detto libro 6 cartine d'avviso stampate per comunicarla a chi pareva a Vostra Reverenza come preventivamente Vostra Reverenza si degnò avvisarmi.

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

---

<sup>300</sup> Vedi lettera precedente.

98.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**23 agosto 1776**

I-Bc, I.017.181

SCHN 0541

Molto Illustre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Mi dispiace al sommo che Vostra Reverenza sia costretta guardare il letto, essendo stato costretto ancor io per 15 giorni alla medesima necessità per una dolorosa rosipola in una gamba.<sup>301</sup> Presentemente sto meglio, così spero sarà di Vostra Reverenza. La seconda opera di cui seguitando io ad osservare e rileggere le celebri sue note, et erudizioni, vedo sempre più il sommo merito di Vostra Reverenza, e l'obbligo che prestare gli deve tutta la repubblica armonica, non eccettuando alcuno.

Ho ricevuto i 30 pavoli dal sig. Riccardi, e la ringrazio di tal favore, come dell'attenzione che Ella mostra per il sig. Vincenzo, il quale si trova molto contento di essere a Bologna.

Si guardi dal gran caldo, che qui eccede, e procuri sopra tutto la sua salute, troppo necessaria al mondo, mentre bagiandoLe divotamente le sagre mani, colla dovuta venerazione mi dico

di Vostra Reverenza

Loreto, 23 agosto 1776

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>301</sup> Infezione acuta della pelle.



99.

A. BASILI A G. B. MARTINI

16 settembre 1776

I-Bc, I.017.182

SCHN 0542

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Secondo il di Lei desidero in favorirmi con tanta gentilezza, consegnai al sig. d. Rocco Ferlini<sup>302</sup> bolognese un altro esemplare emendato della mia opera;<sup>303</sup> gradisca, la prego, il mio ossequio in obedirola, come io gradisco la grazia di Vostra Reverenza in beneficiare chi si raccomanda all'altissimo suo patrocinio.

Il sig. Vincenzo Riccardi scrive al suo sig. padre la somma beneficenza di Vostra Reverenza in riceverlo con tanta cordialità, onde io rendole vivissime grazie, che ha avuta forza la mia raccomandazione appresso Vostra Reverenza. Iddio gli lo rimeriti. Mi dispiace non poter fare altro, che pregarLa di qualche suo stimatissimo comando, per dimostrarLe qualche atto di gratitudine in rimostrarLe la mia esatta ubidienza in eseguire quanto può Vostra Reverenza impormi.

Per fine bagliandoLe divotissimamente le mani colla dovuta venerazione passo a confermarmi costantemente  
di Vostra Reverenza

Loreto, 16 settembre 1776

umilissimo divotissimo obligatissimo servidore

Andrea Basili

---

<sup>302</sup> Potrebbe trattarsi dell'abate Rocco Ferlini, precettore in S. Petronio a Bologna, il cui nome compare tra i soci della Società corografica in S. CALINDRI, *Dizionario corografico, georgico, orittologico, storico della Italia. Montagna e collina del territorio bolognese*, Bologna, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, 1781, p. 24.

<sup>303</sup> Non è chiero se Basili si stia riferendo ad una copia corretta a mano della *Musica universale* oppure ad un volume nel quale era stato inserito il foglio dell'*errata corrige*. Nessuno degli esemplari a stampa consultati reca correzioni manoscritte riconducibili all'autore dell'opera.

100.

A. BASILI A G. B. MARTINI

**11 novembre 1776**

I-Bc, I.017.183

SCHN 0543

Molto Reverendo Padre Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Rendo grazie infinite a Vostra reverenza perché già dall'illustrissimo sig. Giambattista Riccardi<sup>304</sup> padre del signorino Vincenzo ho ricevuto il danaro, cioè una doppia, prezzo del mio libro inviato a Vostra Reverenza, la quale dice benissimo perché son rari, e pochi quelli che abbino volontà di studiare. Io ho avuto una buona intenzione, ho sacrificato a Dio, ed alla s.s. Vergine le mie fatiche, perciò fatta sia la volontà dell'Altissimo, e mi raccomanderò alla s. Provvidenza, in cui io pongo tutta la mia fiducia.

Bisogna per forza adattarsi al genio del secolo? Lo faccia pure chi l'ama, e quegli che amanti sono del mondo, demonio, e carne. E se ciò non accade per musica, vedo ancor questa andare al lusso, al teatro, alle piazzerole, a balli, a giochi, a saltarelli, così il rispetto ecclesiastico, la devozione, il raccoglimento, l'amore celeste, e la pietà è in sconvolgimento tale che di più, in musica ancora, non si può sperare rimedio alcuno. *Deo gratias.*

Per finire bagliandoLe le sagre mani colla dovuta venerazione passo ad ossequiarmi mentre mi dico

di Vostra Reverenza

Loreto, 11 novembre 1776

umilissimo divotissimo obligatissimo servitore

Andrea Basili

---

<sup>304</sup> Anche sul padre di Vincenzo Riccardi non è stato possibile reperire notizie.

101.  
A BASILI A G. B. MARTINI  
**27 giugno 1777**

I-Bc, I.017.186  
SCHN 0544

Mi è piaciuto al sommo aver conosciuto il sig. Marcello Oretti<sup>305</sup> uomo singolare per il talento, gentilezza, umanità, galanteria, prudenza, in somma dotato di tutte le virtù, che lo da a dividere ci una famiglia riguardevole, basta che sia amico del padre maestro Martini. Mi ha egli trovato in uno stato tosto deplorabile, poiché in quel giorno che mi presentò la sua stimatissima mi ero alzato dal letto dopo tre giorni di una crudelissima febre. Pure pregai un amico che lo servisse in tutto che gli occorreva. Se più egli si fosse potuto trattenere gli avrei comunicato altre cose secondo che dal medesimo sentii esser desideroso, ma la sua gran sollecitudine per proseguire il suo viaggio, non mi diede altro campo che di riverirlo con quella distinzione che richiedesi, sì per la di Lei raccomandazione, che per la di Lei gran bontà.

Circa il desiderio che Vostra Reverenza ha di sapere la sopravvivenza accaduta in persona del sig. Borghi<sup>306</sup> maestro di cappella di Orvieto. Aveva egli buona servitù coll'eminentissimo Segretario di Stato, ed avendo egli ottenuto la sopravvivenza senza alcun mio incomodo, io come ogn'altro, devo uniformarmi alla s.s. volontà di Dio: egli sa meglio di noi cosa possa conferire alla sua maggior gloria, ed onore, onde *sit nomen Domini benedictum. Mors et vita in manu Domini*. Per fine col maggior ossequio, passo a bagiarLe umilmente le sagre mani, mentre mi dico  
di Vostra Reverenza

Loreto 27 giugno 1777  
umilissimo divotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

***Deus et omnia, ego nihil.***

---

<sup>305</sup> Marcello Oretti (Bologna, 27 dicembre 1714 - ivi, 27 gennaio 1787), erudito studioso di pittura.

<sup>306</sup> Giovanni Battista Borghi (Macerata, 25 agosto 1738 - Loreto, 26 febbraio 1796) mentre ancora ricopriva il ruolo di maestro di cappella ad Orvieto, il 24 agosto 1776 aveva fatto richiesta alla Congregazione lauretana di poter succedere a Basili nella direzione della cappella. L'istanza venne accolta l'11 settembre successivo. Cfr. GRIMALDI, *La cappella musicale di Loreto* cit., p. 624.

CARTEGGIO TRA  
ANDREA BASILI E GIANANDREA BELLINI

102.

A. BASILI A G. A. BELLINI<sup>307</sup>

**3 giugno 1766**

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 14r-15v, n. 11.

Mio Signore Stimatissimo

Il sempre stimatissimo signore Pietro Bambini mi ha comunicato la di Lei stimatissima piena di complimenti, e di alcune curiosità musicali. Per li primi lascio al di Lei gentilissimo spirito il rispondermi per me stesso, che non so farlo, per la seconda formerò su questo foglio i miei sentimenti, che gli dilucideranno le difficoltà.

Premesse generali

Poiché le parole sono segni che rappresentano le cose dello spirito, puossi asserire che sono elleno come una pittura de' nostri pensieri, che la lingua è il pennello che delinea questa pittura, e che i termini sono i colori.

Mi domanda Vostra Signoria del ♭ molle, del ♯ quadro, del diesis enarmonico, e cromatico.

Mi spiega il concepimento che di essi ne fa il di Lei spirito. Mi domanda di rischiarare l'idea confusa che se ne forma. Desidera sapere il vero di quanto espone per toccare il punto del vero.

Per rispondere in tutta la sua estenzione alle date proposte, conosco che sarei troppo prolioso, e che le renderei noia, mi appenderò alla brevità la quale benché secondo il detto d'Orazio *brevis esse laboro, obscurus fio*, parlando con un intelligente, mi consolerò per l'idea che ho di servirLa coll'altro detto *intelligenti pauca*.

Dico adunque:

1° Che il ♯ fu di prima istituzione per abolire il B molle o che fosse stato in chiave, o nelle note presenti, mai per escludere il diesis. Ma siccome data fu la definizione al detto segno di ♯ che era un segno che riponeva la nota alterata nel suo stato naturale, perciò fu usato (malamente a me pare) ad abolire il diesis ancora. Ma quando riflettasi che i segni sono stati stabiliti dagli uomini per regolarsi nelle loro azzioni, e dai più sieno accettati, e che perciò fra di loro comunemente sieno usati (per non dire abusati) che rimedio vuole ella trovare? Qui la scomunica non giova.

2° Circa il diesis enarmonico? Se da quelli che lo praticano neppur si sa cosa sia? Con qual fondamento praticarlo?

---

<sup>307</sup> Per le notizie biografiche relative a Gianandrea Bellini, cfr. cap. I.

Questo fu istituito per il genere enarmonico, e serviva per suddividere il semitono che corre fra  $\sharp$  mi e C solfaut e per suddividere l'altro semitono, che è fra Elami ed F.

Che vuol'Ella fare se un temperino che non serviva una volta, che per temperare le penne, voglia usarsi per tagliare il legno?

Un uso continuato di cose forma quasi un statuto di legge: un abuso che ormai è diventato un uso, una moda? Come abolirla?

Ciò che è insipido, e stroppio nell'immaginazione dell'uomo, lo è pure nelle sue determinazioni.

Conciliazione di quanto di è detto con quello che deve farsi:

Sono in disuso appo di noi i tre generi musicali usati con tanta premura dagli antichi, cioè diatonico, cromatico, ed enarmonico, essendoci rimasto, o per dir meglio, avendo giudicato per il migliore il diatonico, a questo ci siamo appresi e con le divisioni de' semitoni abbiamo formato, giudicato, ed ormai stabilito un genere partecipato, o voglio dire sistema, come si vede nelle nostre tastature dei cembali, in cui ogni nota colla sua sola immagine può fare fino a cinque trasformazioni; di più quella stessa nota che serve per il diesis può servire per il  $\flat$  molle.

Con tali vere riflessioni, che male ci è, se si lascia ai materialisti usare quei segni che gli pare, quando alla fine fra di loro s'intendono?

Quanti segni mancano (secondo il mio poco giudizio) alla musica? Se in una nota vi si vogliono due  $\flat$  molli o 3 *etc.* come succede in trasportare; così dei diesis? Qual segno particolare abbiamo, e dove è il vantaggio dei cembali co' i tasti spezzati, e per dir meglio raddoppiati, per esprimere i tritoni le 5<sup>e</sup> false le 7<sup>e</sup> false, *etc. etc. etc.* dove dico abbiamo segni particolari? La buona pratica e l'uso rimedia.

Fin su le 24 lettere dell'alfabeto si rimedia colla pratica *v.g.* l'O proferendosi largo, o stretto, così l'E così il Z *v.g.* rozzo, e pozzo nell'uno si proferisce dolce, nell'altro crudo *etc. etc. etc.* Non finirei, se tempo avessi d'avantaggio. Ma perché *intelligenti pauca* credo basterà a Vostra Signoria quanto ho detto, mentre con riverente ossequio sono di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 3 giugno 1766

Ho lasciato l'istoria degli antichi, e le infinite calcolazioni, perché non gli sarebber servite che per una confusione, e quello che è peggio, senza concludere cosa di proposito al suo intento; per esempio il comma moderno si fa di 81:80 il comma antico di 531441:524288 proporzioni o per dir meglio ragioni che spaventano.

divotissimo servo obligatissimo  
Andrea Basili

103.

A. BASILI A G. A. BELLINI

17 giugno 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 16r-17v, n. 12

Illustrissimo mio Signore Stimatissimo

Eccomi di nuovo al bemolle ♭, diesis # # ✱ e ♯ quadro.

Guido Aretino invento il ♯ per abolire secondo il bisogno il ♭ molle. Fiorì questo santo monaco nel 1045 stando a Pomposa nel ducato di Ferrara; corre la fama sia stato l'inventore delle righe, chiavi, ♭, ♯, diesis *etc. etc. etc.* e che a questo si ha l'obbligo della cognizione del contrapunto, o cantare in consonanza a più voci. Il Vossio coll'autorità di Dionigi d'Alicarnasso procurato ha di far vedere che gli Egizzi lungo tempo avanti di Guido avevano in uso le figure tempi segni *etc. etc.*<sup>308</sup> Questa digressione non è in vano.

Girolamo Frescobaldi (beato chi lo studia) fiorì nel 1600 in tutte le sue opere stampate non si è servito mai, e poi mai del ♯ quadro, ma sempre del # e ♭ molle; prima per il loro costitutivo proprio, e quando fia d'uopo dell'uno per abolimento dell'altro.

Il sig. Giuseppe Tartini è della stessa opinione, ed io che una volta mi piccavo (dirò così) di esser suonatore del gravicembalo, ero della stessa opinione, poichè nel trasportare le composizioni provavo il grandissimo incommodo, e confusione che mi recava questo benedetto ♯ quadro; poichè se era posto nella composizione per togliere il ♭ molle, nel trasportare *v.g.* un tuono più alto la detta composizione mi doveva venir un #; se era usato per togliere il # nel trasporto doveva esser un ♭ molle; e questa è una fortissima ragione per prenderne una giusta risoluzione. Tocca a Vostra Signoria far quel che gli pare. Io cammino colla corrente per altre ragioni che per l'uso comune, sonando le composizioni nel loro stato, sono vantaggiose.

Fra i nostri antichi, i greci (perché non cantavano in consonanze) stabilirono i tre generi diatonico, cromatico, ed enarmonico perché essendo nude cantilene, o vogliam dire melodie stabilite avevano le loro scale; cioè il diatonico che è lo stesso che abbiamo noi nei tasti bianchi de' nostri cembali, ed al più un ♯ molle al B.

Il cromatico secondo Svida fu inventato da Agatone e a i tempi di Platone; secondo il Vossio da un certo Timoteo milesio che fiorì sotto il regno di Filippo padre del gran Macedone.<sup>309</sup> Ecco quel che più rilevante ne trovo scritto: *unde <b>chromaticum melos ab antiquis dicebatur una ex tribus musicae partibus, quae ob nimiam mollitiem infamiae notam non caruit: quam*

<sup>308</sup> Basili riprende tacitamente l'intero paragrafo dalla "voce" *Note* di E. CHAMBERS, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, V, Venezia, Giambattista Pasquali, 1749, pp. 560-561. Lo stesso passo viene utilizzato anche in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 12v.

<sup>309</sup> Basili riprende tacitamente, quasi alla lettera, da MARTINI, *Storia della musica* cit., t. I, p. 122.

*tamen Agathon tibicem in primis amplexus fuisse traditur.*<sup>310</sup> Questo genere di canto quanto difficile ad apprendersi, tanto lontano dall'istinto naturale; ecco cosa ne scrive Manuel Brien: *magis autem artificiale est chroma* (cioè dal diatonico che è il più connaturale all'umanità, ed è il più facile) *quod a solis edoctis canitur ... unde et chroma nominatur quod magis cultum sit, et reformatum quam diatonon.*<sup>311</sup>

Per maggior chiarezza eccone la sua scala ed il suo procedere.<sup>312</sup>



Bella scala armoniosa! *Ironice.*

Mi son stancato. Seguirò in altr'ordinario per renderLa sempre più paga per quello desidera. Bisogna però che Vostra Signoria non perdoni a carta per scrivermi, mentre non posso indovinare quelle impressioni che possa Ella formarsi in sua mente.

Seguirò adunque, e gli dirò un piccolo ragguaglio del genere enarmonico in altra posta.

Scriva adunque senza risparmio; gradisca il mio genio di servirLa; perdoni le mie debolezze; scacci i scrupoli; veda le miserie degl'antichi relativamente all'opulenza de' nostri tempi; mi comandi; accetti di buon animo l'ossequio con cui mi dichiaro di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto 17 giugno 1766  
divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 122, nota 50.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 122, nota 52.

<sup>312</sup> Basili copia l'esempio da MARTINI, *Storia della musica* cit., t. I, p. 131.

A. BASILI A C. MAGINI<sup>314</sup>

24/28 giugno 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 40r-41v.

Mio Signore Stimatissimo

Loreto, 24 giugno 1766<sup>315</sup>

La di Lei bontà, con cui mi favorisce in tutti i generi, mi dà adito ad incomodarLa, ed a ringraziarLa senza fine di quanto Ella ha fatto e desidera fare a mio pro. Il suo gentilissimo genio, ed eccellente occupazione di rappresentare il vivo col pennello quanto si rappresenta alla Sua ingegnossissima fantasia, e dottissima mente oltre il render Lei istessa immortale, ha il pregio di far sì ch'ancora gl'altri da Vostra Signoria effigiati, restino (benché morti) vivi alla memoria dei riguardanti posterì pur troppo curiosi di saper il passato, come lo vorrebbero esser del futuro *etc.* basta così; troppo avrei che dire!

È Vostra Signoria amico dell'Illustrissimo Gio. Andrea Bellini, onde prima di scrivere il canone della carta effigiata del ritratto,<sup>316</sup> desidererei che gli mandasse questa lettera, dove scrivo 3 canoni chiusi, ed egli decida, e dia il suo consiglio doppo che l'avrà messi in partitura qual sia il più artificioso. Se egli non raggiungesse lo scioglierli, La prego avvisarmi, o che egli mi scriva (se non gli è di fastidio) che io gli manderò la soluzione.

-----

<sup>313</sup> Questa lettera fu inviata al pittore Carlo Magini che a sua volta, come richiesto dal maestro lauretano, la trasmise a Gianandrea Bellini. Il testo è stato integralmente trascritto in G. CASTELLANI, *Gianandrea Bellini, musicista del secolo XVIII*, «Studia Picena», V, 1929, pp. 33-44: 43-44. Castellani trascrive erroneamente l'anno posto alla fine delle missive, indicando «1776».

<sup>314</sup> Per le informazioni biografiche su Carlo Magini e sui suoi rapporti con Basili, cfr. cap. I.

<sup>315</sup> Basili scrive due diverse date all'inizio e alla fine della lettera, che verosimilmente rappresentano gli estremi cronologici della sua stesura.

<sup>316</sup> Basili si riferisce al suo ritratto, realizzato da Magini nel 1766 e attualmente custodito nella Sala prove del coro della Santa Casa di Loreto.



*Canon a 8. voci octo vocibus unis.*

Vanitas vanitatum et omnia afflictio spiritus.<sup>317</sup>

Va - ni - tas va - ni - ta - tum et om - - - - - nia va -

7

- - - - - ni tas et af - flic - ti - o et

13

af - flic - ti - o af - flic - tio spi - ri tus Va - ni - tas va - ni - ta - - -

19

- tum va - ni - tas va - ni - ta - tum et af - flic - tio spi - ri - tus

*Canon tribus vocibus in diatessaron, progressio ad hemitonium*

Dell'uom' il più bel gioco, di virtude in virtude, crescere a poco a poco.<sup>318</sup>

Del - l'uom il più bel gioco, di vir - tu de in vir - tu - de, cre sce-re a po - co a po - co

*Canon 4 vocibus in diapente, progressio ad ditonum*

Dell'uom' la vera dote di virtude in virtude è il crescer quanto puote.<sup>319</sup>

Dell'uom la ve-ra do - te di vir - tu - de in vir - tu - de è il crescer quanto puo - te

Vedrà il sig. Bellini che il primo di questi a 8 è il più facile ad eseguirsi quanto gli altri due sono più ingegnosi, ma come si va all'esecuzione? Tanto il 2° che il terzo canone, per vederne il definito giro, bisogna metterli in partitura; il 2° ha dodici giri, perché al decimoterzo si trova come al principio. Il 3° canone poi al 4° giro di trova come al principio. Vostra Signoria adunque che sa l'armonia della pittura, ed il sig. Gianandrea quella della musica, si rideranno di questo studio da tavolino quanto i dilettranti di studio aereo si seccherebbero, ed eccoci al disprezzo.

<sup>317</sup> Questo canone si trova anche nella lettera a Martini del 6 novembre 1770, I-Bc, I.017.145, SCHN 0506.

<sup>318</sup> Questo canone si trova anche, trasposto alla quarta superiore, in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 45<sup>v</sup>.

<sup>319</sup> Questo canone si trova anche in D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, c. 42<sup>v</sup>-43<sup>r</sup>.

Circa di mandare il quadro si prenda Vostra Signoria tutto il comodo: circa lo scriversi cosa alcuna? Se non lo vuol far ella, lasci pure in bianco che lo farò io quando il tempo, o miglior pensiero mi verà in capo.<sup>320</sup>

Mi riverisca con distinzione il detto sig. Bellini, gli dica che non sia tanto scarso coll'onorarmi co' suoi caratteri. Vostra Signoria mi voglia bene, mi comandi, si guarisca dalla sua rognà, ma si purghi prima bene con fare uso di miele mescolato con fiori di solfo; mi consoli co' suoi comandi, si ricordi che sono un suo vero amico, e di più mi gradisca qual mi soscrivo  
di Vostra Signoria

Loreto, 28 giugno 1766  
divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

105.  
A. BASILI A G. A. BELLINI  
12 luglio 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 18r-19v, n. 13

Mio Signore Stimatissimo

Lascio le cerimonie

Diapente significa la 5<sup>a</sup> sopra; perché quando vuol significare la 5<sup>a</sup> sotto si dice subdiapente. Così la diatessaron che volendosi esprimere per di sotto gli si aggiunge il *sub*. Onde i due canoni devono, nello scioglierli, essere spartiti colle chiavi, e parti diverse, entrando adunque il Basso alla prima, per secondo deve essere il Tenore, e poi il Contralto (nel canone a 3) proseguendosi avanti, bisogna, per il bisogno, mutar chiavi; di più per la molteplicità delle modulazioni, fa duopo servirsi ora de' ♭ molli ora de' diesis, vedendosi nel giro il misterio armonico del nostro sistema.

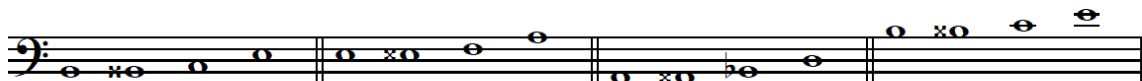
Nell'altro canone a 4 entrando prima il Basso, la 2<sup>a</sup> parte deve essere il Tenore, poi il Contralto, poi il Soprano; e si vedono così le consonanze al suo luogo; bisogna nel proseguire mutar le chiavi dove bisogna. Ed in questo secondo canone è meglio il trasporto più basso, rendendosi più facile a metter la prima parte che io ho scritto in Dlasolre e in Ffaute Basso col salto in Alamire ♭ molle; così poi entra il Tenore in C *etc.* il Contralto in G, nel primo spazio; ed il Soprano in Dlasolre primo spazio *etc. etc. etc. etc.* Qui non occorre altro discorso.

---

<sup>320</sup> Il distico che compare nel ritratto recita: *Carolus aeffigiem, virtus sed rara, Basili, | aeternum reddet nomen in orbe tuum*, con evidente riferimento a quanto il maestro lauretano scrive all'inizio di questa lettera.

Giacché amico carissimo siete con me, dico che come si pensa così si parla, e così si opera: perciò se l'intelletto non è ben illuminato, come parlare, come operare? ... Peggio; e chi ha il repertorio, dirò così, del medesimo intelletto offuscato? ... Peggio; e chi non vuol ricevere i lumi, le ragioni, le applicazioni, le proposizioni, le induzioni, le conseguenze *etc.*? ... bisogna, cred'io, far quel che si può. *Non Omnibus Omnia*. Così avrete voi fatto con quel vostro discepolo *etc.* e su di ciò basterà.

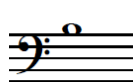
Eccovi la scala dell'énarmonico



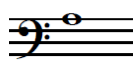
L'inventore fu Olimpo.<sup>321</sup> In quei tempi non si discorreva di contrapunto ma erano cantilene nude che chiamiamo noi melodie. Perciò questo diesis enarmonico viene a suddividere il semitono, onde viene ad essere un quarto di tuono.

Amico lasciatemi parlar chiaro: molti uomini valenti, ma più speculativi che musici, più matematici, che esperti nell'arte hanno posto mille confusioni in questo particolare. Qui converrebbe una lunga dissertazione, che io non voglio fare; contentatevi voltar carta, ed in breve vi restringo tutto per servire un amico. Nel nostro sistema abbiamo tutto, e si fa tutto meglio degl'antichi, ma senza avvertirlo. Quando un eccellente sonatore d'arco, o un celebre, e facile cantore, voglia giocare di portamento sono solo eseguirà questo misterioso enarmonico (per non dire frivolezza, o bizzarria) ma anderà a commi, a commi a portarsi (non sempre) sul susseguente tuono colla maggior grazia e vezzo che gustar si possa. Una strisciata di dito sopra d'un manico o sia di violoncello, o violino, che vada giusto a fermarsi sul tuono che deve, fa altro che il diesis enarmonico! Io non so che diavolo credono di fare quando hanno diviso il comma in tante parti che non servono ad altro che a confusione per i pratici: *de minimis non curat pretor*, o pure *parum pro nihilo reputatur*. Serve però ai matematici per calcolare il giusto.

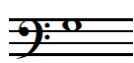
Tutti i più savi volendo mettere in campo questa memoria antica cromatica, ed enarmonica hanno pur detto qualche cosa che a me pare che in qualche modo appaghi, cioè che il detto cromatico ed enarmonico non possono costituirsi senza l'unione del nostro comune diatonico. Ed eccovene una mostra



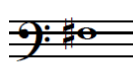
*etc.*



Comune ad ogni genere

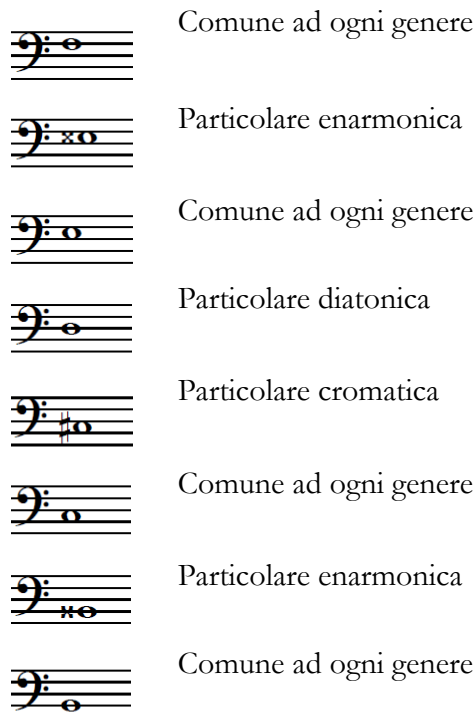


Particolare diatonica



Particolare cromatica

<sup>321</sup> Basili riprende tacitamente da MARTINI, *Storia della musica* cit., t. I, p. 123.



Questi cocciuti difensori del canto cromatico, e dell'enarmonico perché non ci presentano una cantilena? Una piccola canzonetta di quei compositori antichi? Dove si trova una riga almeno di Agatone, o di Timoteo milesio autori del cromatico? Chi ci mostra una piccola melodia almeno d'Olimpo, l'inventore dell'enarmonico? Sarebbe pur bella se volessimo tornare al tempo d'Ippocrate in cui non si sapeva la circolazione del sangue! Perdonatemi amico, io come penso, così la discorro, e quello che è più ci opero.

Per analogia.

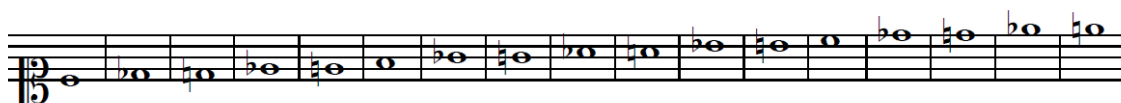
Nello studio della grammatica prima s'imparano nomi e verbi; poi le particelle che sono gl'avverbi, le preposizioni, le interiezioni *etc.* poi si passa alle primitive regole, alle secondarie, alle figure, alle frasi; poi alli diversi modi di parlare, che formano il vero diletto *etc. etc.*

Applichiamo. Nella musica si studiano le scale diatoniche, si passa alla lettura dei ♭ molli, dei diesis, si passa ai salti di 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> *etc. etc.*

Domando io perché non si studiano le scale come siegue *v.g.*



L'istessa scala per immagini diverse



Tralascio di scriverle in scendere, ed anche in salire più avanti perché certi di essere bastantemente inteso. E ciò deve farsi a chiunque canta, e suona nelle loro chiavi; e vi vuole

del tempo prima di impadronirsene. Osservi poi chiunque vuole bandito il ♯ quadro; e veda che confusione sarebbe in vece di esso, adoperare per tutto il diesis.

Fate a modo mio amico caro, lasciate le seccature, adoperate il ♭ molle, il diesis, il ♯ quadro quando vi pare, e piace, ma specialmente in quelle circostanze che servendosi del ♭ molle per escludere il diesis, et il diesis sempre per escludere il ♭ molle, forma dei grandi equivoci. *Experientia est sicut magistra*. Torno a dirlo: quanti altri segni bisognerebbero? Ma la brevità, ed il restringimento delle cose (quando non formi oscurità insuperabile) è sempre meglio. Discorrendo con un cavalier mio amico<sup>322</sup> per determinare il nome a tutti i sopraddetti semitoni o si vada per ♭molli o per diesis, egli si è determinato a stamparne un libretto ed eccoveli principiando da C.

Ut	Pa	Re	Bo	Mi	Fa	Tu	Sol	De	La	No	Si
C	♯	D	♯	E	F	♯	G	♯	A	♯	♯
	♭d		♭e			♭g		♭a		♭.	

Onde non si muta mai la lettura o che si ascenda, o che si cali in giù.

Di più. Se un compositore sopra il detto dato canto fermo per semituoni vuol trovare un basso proporzionato, e farci una composizione a 4 avrà molto che studiare. E vedrà che diversa base si richiede quando il canto fermo va per immagini di diesis, e quando va per ♭ molle non sto a dir di vantaggio.

Vuol sentire amico cosa io dica circa il procedere di questo sistema? Ecco.

Questo nostro sistema partecipato sempre costante in procedere per tuoni e semituoni, o per dir meglio costituito nella sua ottava ripartita in dodici semituoni. Questo diatonico adunque è il più confacente alla natura degl'uomini. Gl'antichi ancora concordemente lo dichiararono naturale. Questo circa tre mil'anni, e seicento in circa fu l'unico al mondo. Qui adesso si entra in un oceano quasi senza limiti per le grandi divisioni, suddivisioni or in un luogo or in un altro, e qui vi vuole un trattato, e leggere i sistemi, ed i pareri, e l'esperienze, che nate son per cagione de' suoni: altri mancanti, ed altri superflui.

Ecco rispetto nelle seguenti due proposizioni, ed esperienze il tutto:

1° o si vuole usare cembali, o organi che sono di suoni stabili e forti a segno che strascinano a forza con loro chi canta, e chi suona ad eseguire come eglino, e quanto essi stabilmente sostengono, ed in tal caso non vi è disputa, o che gli accordi mancanti sieno, o alquanto superflui con loro si vada.

2° oppure senza cembali, e senz'organi, ma con istromenti mobili (violini, violoncelli, oboe, flauti) a piacere (qui parlo con professori di prima sfera) ed a seconda del buon orecchio, e del buon gusto si eseguisca una buona composizione col giro di modulazioni anche capricciose, o di armonie sostenute. Si trova praticamente che l'arte cede alla natura, e certamente i sagri diti vanno adattandosi a semituoni, a commi, a schismi *etc.* con certe

<sup>322</sup> Si tratta del marchese Flavio Chigi Zondadari, nobile senese. Basili si riferisce alle *Riflessioni fatte da Eucherio pastore arcade sopra alla maggior facilità, che trovasi nell'apprendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso degli accidenti, introdotto molto posteriormente alla primiera istituzione del solfeggio di sei monosillabi*, Venezia, Carlo Pecora, 1746. Basili e Zondadari si erano conosciuti a Loreto, come attesta la lettera di F. Chigi a G. B. Martini del 15 maggio 1752, I.043.138, SCHN 1196.

espressioni che scrivere non si possono. Così ancora un celebre cantore va modulando il suo canto con certe finezze, e certi minimi passi che incantano, allorché però abbia (fuori de' cembali) accompagnatori d'arco, o da fiato, che secondar sappiano i dolcissimi movimenti di sua voce. Perciò fu detto *bestia non Cantor qui non canit arte sed usu*, come ancora *purus musisus purus asinus*. E qui in buon senso inteso il sonatore d'arco può eseguire quel comma di più, o di meno che richiedono quei tuoni ch'or fanno figura di ♭ molle, ed ora di # diesis, ed in tal caso *de minimis curat pretor* | et *parum diligenter consideratur*.

Un cembalista, se non ha tasti spezzati o aggiunti, bisogna che operi secondo la costitutiva necessità. Per dire qualche cosa su di ciò che dia lume per il tutto: Alamire col # diesis cala d'un buon Comma dal Bfa ♭, e così ancora gl'altri simili intervalli del nostro sistema partecipato.

Loreto, 12 luglio 1766  
umilissimo servo  
Andrea Basili

106.  
A. BASILI A G. A. BELLINI  
21 settembre 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, c. 22r-v, n. 15

Illustrissimo Signore e Padrone Coledissimo

Alla Sua stimatissima di due fogli, in prima data alli 14 giugno ed infine di 7 luglio, io scrissi coll'accluso foglio in risposta per metà di quanto Ella esponeva fino dalli 12 di detto mese di luglio. Si è tardato ad inviarlo per mille punti di negligenza, ed altrettanti di occupazioni. È pregato a tenerne conto perché costa [sic!] di molti importanti riflessi. Seguirò in un altro foglio onde renderLa paga di quanto desidera, ed affidato nel suo amore propenso a compatire le mie debolezze in fretta sono  
di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 21 settembre 1766  
divotissimo obligatissimo servo  
Andrea Basili

A. BASILI A G. A. BELLINI

ottobre 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 26r-27v, n. 18

Mio Signore Stimatissimo

Non ho avuta ancora notizia se Vostra Signoria abbia ricevuta l'antecedente di questa. Siasi comunque l'accidente ha portato, credo che l'Illustrissimo nostro sig. Pietro<sup>323</sup> glie farà recapitare, come lo pregai. Proseguo dunque a scrivere per il suo intento lasciando le cerimonie, come Ella desidera.

Delle modulazioni per 3<sup>a</sup> minore o per 3<sup>a</sup> maggiore che voi desiderate sentire il mio parere? Io son con voi, pensando che i due prototipi sono l'Alamire per tutti i modi di 3<sup>a</sup> minore, il Csolfaut per tutti i modi di 3<sup>a</sup> maggiore. Negli effetti però sono molto diversi, come, a quest'ora, avrete in pratica provato abbastanza ancor voi. Qui però bisognerebbe un ben lungo ditterio come in voce ho fatto, e vò facendo con il nostro sig. Pietro, il quale mostra di gradire assai. Non so per altro se egli farà una fissa memoria a tutto.

Del nostro ♯ non ne discorro più. Io lo uso quando mi pare, in specie dove possono correre degli equivoci. Il padre Martini, ed il Tartini sono inimici capitali del ♯ e l'anno bandito affatto dalle loro composizioni. Riflettete amico a quel bel detto: *me mea delectat, te tua, quamque sua*.

Buranello,<sup>324</sup> Vinci,<sup>325</sup> Jummella,<sup>326</sup> Ciccio di Majo,<sup>327</sup> Leo,<sup>328</sup> Feo,<sup>329</sup> Mimmo Scarlatti,<sup>330</sup> Perez,<sup>331</sup> Durante,<sup>332</sup> tutta la scuola romana, napoletana *etc. etc.* usano il ♯ ogni volta che gli pare tanto per abolire il ♭ molle, quanto per distruggere il diesis. Io non trovandoci altro rimarchevole incommodo, che quando si ha da trasportare una composizione, in cui se il ♯ è stato usato per togliere il ♭ molle più divenir diesis; e quando è stato in uso per levare il diesis può divenir ♭ molle. Io un'altra volta fa l'ho scritto, e perciò anch'io per tale ragione,

<sup>323</sup> Pietro Borgogelli Bambini, giovane nobile originario di Fano che fu per qualche tempo allievo di Basili a Loreto.

<sup>324</sup> Baldassare Galuppi (Burano, 18 ottobre 1706 - Venezia, 3 gennaio 1785).

<sup>325</sup> Leonardo Vinci (Strongoli, 1690 - Napoli, 27 maggio 1730).

<sup>326</sup> Niccolò Jommelli (Aversa, 10 settembre 1714 - Napoli, 25 agosto 1774).

<sup>327</sup> Gian Francesco de Majo (Napoli, 24 marzo 1732 - ivi, 17 novembre 1770).

<sup>328</sup> Leonardo Leo (San Vito dei Normanni, 5 agosto 1694 - Napoli, 31 ottobre 1744).

<sup>329</sup> Francesco Feo (Napoli, 1691 - ivi, 28 gennaio 1761). È probabile che Basili conoscesse personalmente Feo, al quale nel 1750 dedicò il *Canone a 16 voci all'unisono* «Amatissime Deus vivat Franciscus Feus», che fu scelto per essere inserito nel ritratto del maestro lauretano realizzato da Carlo Magini.

<sup>330</sup> Domenico Scarlatti (Napoli, 26 ottobre 1685 - Madrid, 23 luglio 1757).

<sup>331</sup> Davide Perez (Napoli, 1711 - Lisbona, 30 ottobre 1778).

<sup>332</sup> Francesco Durante (Frattamaggiore, 31 marzo 1684 - Napoli, 30 settembre 1755). Basili possedeva una copia manoscritta, datata 1767, contenente 14 dei *Duetti del sig. Francesco Durante sopra le cantate del sig. cavalier Alessandro Scarlatti*, attualmente conservata in I-Ria, Mss.Vess. 425. Questa partitura fu probabilmente utilizzata a scopo didattico, unitamente alla raccolta, datata 1766, di solfeggi attribuita a Durante ma in realtà di Leonardo Leo, conservata in I-MAC, Mss. Mus. 116.16.

me ne ero alienato, ma chi zoppica nella cognizione de' trasporti bisogna che studi, onde non m'importa più un zero se sia  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$  *etc. etc.*

Circa quello poi che scrivete di voler addottare il procedere cromatico al nostro limitato modulare, dico che puossi anche fare, ma ciò non decide cosa alcuna. Nella precedente a questa ho dimostrato che il genere cromatico, ed enarmonico, acciò significchino, devono accordarsi col nostro diatonico. Dal celebre sig. dottore Dell'Arme potete sentire: se ogni veleno slungato con molteplicità d'acqua possa usarsi senza offendere, così i due generi crudelissimi veleni dell'udito misti col dolce, e naturale diatonico, posso rendersi utili, e piacevoli.<sup>333</sup> Non so dirvi di più espressivo.

In questo punto ho ricevuto la Vostra stimatissima, in cui sento che avete ricevuta la mia; godrò sentire le difficoltà che v'incontrate per poter esercitare in qualche parte le mie obbligazioni, e la mia servitù, che Vi prego tenere esercitata.

Circa i segni de' tempi, che rimesso vi siete ad altro ordinario? Io ne aspetto le vostre domande, Fra tanto ringraziamo Iddio, che siamo nell'uso del binario, e ternario; che se volete vedere quante ne hanno usati gl'antichi, basta che andiate in una di codeste librerie e che vi fate mostrare il libro intitolato *Specchio primo di Musica etc. composto dal M. R. P. F. Silverio Picerli de' minori osservanti riformati*,<sup>334</sup> dove io ne contai sessanta, alterando le figure musicali ad una segno straordinario.

Il punto che abbiām toccato degl'antichi, bisogna certamente confessare che sono venerabili e fa d'uopo ancora restargli al sommo obligati. Su tal proposizione bisogna che dalle seguenti premesse mi perdoniate un'espressione forse che vi sarà comparsa troppo avanzata, cioè della circolazione del sangue, avendo io detto non esser stata nota al tempo d'Ippocrate. Adunque:<sup>335</sup>

Jansonio ab Almevolteen nel 1684 cita diversi luoghi d'Ippocrate per provare che la circolazione fu a lui nota. Il Walleo pretende che fù nota ancora a Platone, e ad Aristotele. I medici cinesi (si scrive) che l'insegnano 400 anni prima che in Europa se ne parlasse. Altri si fanno addietro fino a Salomone. Bern. Genga cita diversi passi di Realdo Colombo, e di And. Cisalpino, sforzandosi a provare ch'eglino ammisero la circolazione molto tempo avanti d'Arveo. Si nota esser stata ben pensata da fra Paolo Sarpi celebre religioso veneziano. E Leonicono aggiunge che detto fra Paolo non osò manifestare la sua scoperta per timore dell'inquisizione; che ne comunicò il segreto a Fabio d'Acquapendente, e che questo depositasse il libro nella libreria di S. Marco *etc. etc.* Tutto ciò dicesi da altri una ciancia, una favola. Il Cav. Geo. Ent ha mostrato che fra Paolo ricevette la prima notizia della circolazione del sangue dal libro dell'Arveo, il quale fu portato a Venezia dall'ambasciatore della Rep. appresso la corte d'Inghilterra, che lo mostrò a f. Paolo, da cui

---

<sup>333</sup> Basili si riferisce a Pietro Paolo Dall'Arme (Trento, 1726 - Fano, 11 agosto 1767), medico condotto a Fano per sette anni e insegnante nel Collegio Nolfi. L'unica opera di questo autore venne pubblicata postuma nel 1768 (cfr. P. P. DALL'ARMA, *Saggi di medicina pratica*, Faenza, Archi, 1768). Basili potrebbe aver tratto la citazione da una conversazione personale con Dall'Arme o avere letto alcuni degli appunti manoscritti dai quali derivarono i *Saggi di medicina pratica*.

<sup>334</sup> S. PICERLI, *Specchio primo di musica*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1630.

<sup>335</sup> Tutto il passo seguente è tacitamente tratto dalla "voce" *Circolazione* in CHAMBERS, *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, t. II, Venezia, Giambattista Pasquali, 1749, pp. 441-442. Il maestro lauretano trascrive qui solo parte del testo, con alcune imprecisioni.



ne furono presi alcuni estratti, che venuti poi nelle mani de' suoi eredi, diedero motivo all'opinione di alcuni ch'egli fosse l'autore dello scritto, e dell'invenzione *etc. etc. etc.*

Dico io, se tal materia è così disputabile, e che dall'Aveo [*sic!*] in poi si abbia tal vantaggiosa comune notizia confermata dall'esperienza, credo poter ancor io affermar con tanti che al tempo d'Ippocrate si fosse all'oscuro; comunque siasi, vi prego prendere la mia espressione fondata su d'un ipotesi; che al proposito in cui citai tale espressione nella mia passata lettera ferma giusto il ratiocinio ivi fatto. Così almeno mi persuado.

Per fine amico, e padrone carissimo non sapendo più che scrivere in tali propositi se non me ne date il motivo, passo a rendervi grazie della buona servitù che m'avete fatto intraprendere coll'illustrissima casa Bambini per mezzo del sig. Pietro, di cui per parlare in ristretto, dico che in ogni genere è un angelo, che in mille congiunture mi ha obligato, e che quanto più comanderà, io sono a servirlo: non so dir di più.

Pregandola in tanto riverire l'illustrissimo suo padre, e tutta la sua stimatissima casa dono a Vostri stimatissimi cenni il più costante vero servo che immaginar possiate  
di. Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, ottobre 1766

Ecco il Canone che scriverò nella finta carta del mio ritratto. Se ne raggiungete lo scioglimento vedrete uno sforzo dell'arte.

Canone a 4<sup>336</sup>

The image shows a musical score for a Canon in 4 parts. It consists of two staves of mensural notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves. The first staff's lyrics are: "Va-ni - tas va-ni - ta - tum et omnia va-ni - tas et af - flic - tio spi - - ri -". The second staff's lyrics are: "tus Va - ni - tas va - ni - ta - tum et af flic - tio spi - ri - tus". There is a measure rest in the second staff at the beginning of the second line of lyrics.

divotissimo obligatissimo e umilissimo servo  
Andrea Basili

<sup>336</sup> Di questo canone si conservano altre due copie: D-B, Mus. ms. autogr. theor. Basili, A. 2, cc. 43<sup>v</sup>-44<sup>r</sup>; I-BC, DD.123/A.

108.

A. BASILI A G. A. BELLINI  
novembre 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, cc. 24r-25v, n. 17

Amico Carissimo e Padrone Stimatissimo

Si scateni pur l'inferno, che l'anime grandi, come è la Vostra non si sgomentano.

DEUS ET OMNIA.

Il canone, amico, non vi travagli, poiché in fronte deve avere Canon binis ternis quaternis vocibus in alpha et omega: questo lume può bastare allo scioglimento, quando non basti, avvisatemi, che Vi servirò.

Circa il sig. Pietro bisogna che al solito io parli colla mia sincerità. Tre cose bisogna pensare: al suo sig. padre, al sig. Pietro, ed alla mia povera persona.

Principiando da me, io sono ai loro cenni in tutto, e per tutto, e tutte le cose mie stanno nel fiat voluntas tua sicut in coelo et in terra; rimettendomi in tutto alle divine disposizioni.

Per il genio del sig. Pietro, bisognerebbe ancora lasciarlo stare, desiderando egli di venire in casa mia, e levarsi da mille fastidi che egli dice di avere. Io per servire tanto amabile signore, ho detto che se gli piace la mia domestica vita, ed una buona, e gran camera, di cui cambierò l'uso per servire il detto signore, bata che prima senta il suo sig. padre, e poi risolva, perché io per parte mia, e di mia Consorte, d'una buonissima serva arcivecchia, ma ottima per il servizio, e per il buon costume, e tre scolari figlioletti spiritosi che l'ubidiremo tutti insieme qual padrone, ad esso si darà quanto desidera, ed in quanto al comando, ed in quanto al castigare chiunque non batte la strada dritta: col patto però che non mi discorra d'interesse da dozzinante perché io mi rimetterò a quei passi (qualunque siano) dell'illustrissimo suo sig. padre.

In casa mia non si pensa ad altro che a studiare, e questo studio acciocchè non renda noia si distribuisce in diversi caratteri: in libri di divozione, teologici, filosofici, matematici, armonici, musici pratici; si canta, si suona, si scrive, si compone, si legge secondo il bisogno alla vera istruzione di quanto occorre. Io per me gli espongo il come e il che faccio per istruire me, e gl'altri. Ciò potrà esporre all'illustrissimo sig. padre del sig. Pietro, ed esso farà quello che gli detta la sua inalterabile prudenza.

Circa il fare da patrino per la futura creatura mia? Io certamente non avrei ardito d'incomodare il sig. Pietro, ma queste benedette donne che essendo di genere femminile, non possono essere di genere mascolino, bisogna che l'uomo accodisca a declinare il genere promiscuo. Comunque siasi, sta in arbitrio del sig. cavaliere il fare ciò che gli pare.<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> Pietro Bambini Borgogelli sarà effettivamente padrino di Francesco Basili, nato il 31 gennaio 1767. Cfr. cap. I.

Aspetterò circa quello che ho scritto, i vostri dubi, mentre sempre prontissimo a vostri cenni sono costantemente qual fui, e sarò sempre benché povero, e miserabile professorucolo di musica come mi soscrivo  
di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, novembre 1766  
divotissimo obligatissimo servitore  
Andrea Basili

[retro]

In un opera non deve esaminarsi il più, o men tempo che vi si sia impiegato, ma bensì la perfezione, donde ne risorge il suo merito, e donde misurasi la stima, che debba farsene.  
*Gratiam vero, consilium, et lumen a Deo petamus.*

109.

A. BASILI A G. A. BELLINI

**28 novembre 1766**

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, c. 23r-v, n. 16

Illustrissimo Signore e Padrone Colendissimo

Il sig. Pietro stimatissimo, preso un contratempo col suo locandiere, risolvette all'improvviso la partenza, che a me pure riuscì inaspettata, onde già è in mia casa dove trova tanti servi e serve quanti siamo tutti noi; basta ch'egli comandi.

Ieri sera adunque 27 del corrente novembre doppo l'Ave Maria venne in casa, dove si diede sesto a tutto. Fece di notte portare tutto, e rincontrato colla nota, o inventario ch'egli aveva, e ritrovato tutto puntualmente verso le 4 ore della notte si cenò, si andò a dormire.

Adesso che sono ore 17 gli ho fatto fare la cioccolata, l'abbiamo presa insieme. Scrivo questa per renderLa paga di quato succede. PregoLa ciò notificare all'illustrissimo suo sig. padre, assicurandolo che per contentare il degnissimo sig. Pietro, e per averne tutta la cura in ogni genere siamo sette persone. Pregherò il Signore Iddio che c'illumini per i sette doni dello Spirito Santo, che ci facci esercitare nelle virtù cioè Fede, Speranza e Carità. Nella Prudenza, Giustizia, Temperaza, e Fortezza, onde tutta la casa Bambini nelle prossime santissime feste natalizie riceva dal Santissimo Bambino Gesù tutte le celesti benedizioni, che gl'auguro di vero cuore unitamente a Vostra Signoria Illustrissima cui col farLe divotissima riverenza sono

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 29 novembre 1766  
divotissimo obligtissimo servo  
Andrea Basili

110.  
A. BASILI A G. A. BELLINI  
6 dicembre 1766

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, c. 20r-v, n. 14

Illustrissimo Signore, Signore e Padrone Colendissimo

Grazie all'Altissimo! Ella conosce la mia persona, appieno gli è nota l'illustrissima Casa Bambini, fa d'uopo ch'in oggi conosca quel buon'uomo Domenico Petrolati,<sup>338</sup> quest'era un poco innamorato, godeva il vantaggio di far da servo padrone, affascinato dal desiderio di poter vedere la festa della venuta.<sup>339</sup> All'improvviso vedersi in stato di metamorfosi per dover tornare privo di tali sue idee, La prego farlo compatire. Il *Domine non sum plus* (eccettuata la malizia, che io non voglio credere) merita da un prudente ogni scusa.

Vorrei pregarLa a persuadersi, e credere certamente che l'illustrissimo sig. Pietro preme, e poi preme assai a me più che all'illustrissimo suo sig. padre! Il sig. Giandrea [*sic!*] Bellini mio gran padrone che me l'ha fatto conoscere, il costume angelico dello stesso sig. Pietro, il suo retto e fino discernimento che ha potuto esaminare la mia persona, la mia madamusella, e tutti di casa *etc. etc.* non credo possa perturbare, o dar motivo a pensare cosa alcuna in contrario alla savia, prudente, e vantaggiosa risoluzione presa. Comunque siasi *Deo gratias*. Sieguwa, La prego, a comandarmi, mentre non solo son ossequio, ma con venerazione mi dico

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 6 dicembre 1766  
umilissimo, divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

---

<sup>338</sup> Non è stato possibile reperire informazioni su Domenico Petrolati.

<sup>339</sup> Si tratta della festa che celebra la traslazione della Santa Casa a Loreto, nella notte tra il 9 e il 10 dicembre.

111.

A. BASILI A G. A. BELLINI

14 aprile 1767

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, c. 28r-v, n. 19

Mio Signore Stimatissimo

Il desiderio, che si aveva, è in effetto compito, non avete, né gli amici, né i nobili Parenti dell'illustrissimo sig. Pietro più che desiderare. Dal medesimo sentiranno il tutto, e la pazienza che il detto avrà dovuto esercitare nella povera mia casa, le seccature che ha dovuto soffrire nell'ascoltare le mie deboli istruzioni spettanti alla convivenza, sì alla musical armonica scienza. E benché insieme ci siamo affacciati (dirò così) al grande oceano, avrà veduto, e perciò ancora provato, e quanti scogli vi sono, e quanto mare, venti, procelle, tempeste, tuoni, lampi *etc.* e che so io, onde nel suo ardentissimo desiderio di giungere al porto, avrà dovuto provare qualche commozione nel suo spirito. Che volete ch'io dica, che volete ch'io faccia? Maggior consolazione deve recare al di lui sig. padre in sapere, e tener per certo che la costanza del sig.<sup>r</sup> Pietro è degna di somma ammirazione, ed encomi. Amico supplirete Voi, supplirà il medesimo a spiegasi meglio.

La Vostra protezione deve essere in proteggere la verità. Mi dispiace che mi sono incontrato in un anno assai climaterico, e penurioso. Mi dispiace di esser un pover'uomo angustiato da moltissimi contratemi di questa misera vita, con tutto ciò ad imitazione di s. Gaetano mi abbandono nella divina provvidenza. Esa meglio di noi e parlare, e ispirare, ed aiutare. Il grande Iddio ama tanto la verità che in definire sé stesso dice *Ego sum via et veritas* *etc.* Ho sempre inculcato al sig. Pietro questa benedetta verità anche nella musica sì nell'intenderla, sì anche nelle minutissime esecuzioni; onde dovendo terminare queste mie (forse) inutili ciarle, lasciandovi in braccio del vero con tutto il dovuto ossequio sono di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 14 aprile 1767  
divotissimo obligatissimo servidore  
Andrea Basili

112.  
A. BASILI A G. A. BELLINI  
**2 maggio 1767**

I-FAN, Fondo Castellani, XII, 178, *Lettere e documenti della famiglia Bellini*, c. 30r-v, n. 20

Mio Signore Stimatissimo

Mi cade in proposito l'antifona di s. Chiesa *Argentum, et aurum non est mihi quod autem habeo, hoc tibi do*. Buon per me (grazie all'Altissimo) che incontrato mi sono con persone che amano il vero, che lo conoscono, e quello che è più, lo gradiscono. Almeno così non avrò il rammarico di dover dire povere mie fatiche gettate al vento, anzi come sento dalla vostra obligantissima, provo il contento di sentire che siate soddisfatto voi come il primo motore, l'illustrissimo Giovanni, l'amabilissimo sig. Pietro, e gl'amici tutti. Buon per me che imbattuto mi sono in un giovine nobile, amabile, ubidente, umile, di buon talento, e sopra il tutto di buona volontà. Fortunato padre, felice figlio, contenti maestri ed amici! Ad un signore di questo carattere ho il piacere d'eseguire il *quod autem habeo, hoc tibi do*, che a tutti non si può fare; per esperienza voi lo sapete meglio di me. Già che ho cominciato la lettera con i sentimenti della s. Chiesa impiegati al mio proposito, contentatevi meco cantando che termini questa col *Gaudeamus omnes in Domino diem festum celebrantes* che così uniti avremo il supremo contento di piacere a Dio per quanto si può, di poi voi la piena, e giuliva libertà di comandarmi, ed io la più umile condiscendenza ad ubidirvi, mentre sinceramente mi replico

di Vostra Signoria Illustrissima

Loreto, 2 maggio 1767

La posta sta per partire, non ho tempo di rispondere ad una carissima del sig. Pietro, per grazia fate le mie scuse, e con gran fretta mando questa alla posta sono 4 ore sonate, chi sa se sarà in tempo ancor questa.

divotissimo obligatissimo umilissimo servo  
Andrea Basili

# NOTIZIE VARIE DEGL'ULTIMI MAESTRI DI CAPPELLA DELLA S. CASA DI LORETO

[Francesco Basili]

D-B, Mus. ms. autogr. Basili, F. 1, pp. 1-2.<sup>340</sup>

## Andrea Basili

Da illustre e nobile parentado ebbe origine Andrea Basili in Città della Pieve, nello Stato romano, presso i confini della Toscana, li 16 dicembre 1705. Egli s'instruì mirabilmente in quasi tutte le scienze. Ebbe la laurea dottorale nella età sua più giovanile. Da un suo zio vescovo gli furono conferiti tutti gli ordini sacri minori. Abbandonò poi la carriera ecclesiastica, la patria, e tutti i suoi parenti. Andò in Roma, ove si perfezionò profondamente nel contrapunto, e specialmente nello stile a cappella, detto volgarmente alla Palestina [*sic!*], sui toni del canto fermo. I suoi studi in questa scienza non si ristrinsero alla sola teoria, e pratica, ma eziandio nella speculativa, e nella parte di matematica sua corrispondente. Si espose quindi ad un pubblico esame tenuto in Roma per rimpiazzare il vacante posto di maestro di cappella della S. Casa di Loreto. Dai maestri esaminatori gli fu data per soggetto l'antifona = Veni Sponsa Christi = in ottavo tono di canto fermo. Egli scrisse subito alla presenza dei sopradetti esaminatori, una ingegnossissima fuga a 8 voci nel riferito stile difficilissimo a cappella, che fu decisa per la migliore di tutte le altre, ivi prodotte dai vari concorrenti. Eletto così per merito maestro di Cappella della S. Casa, si trasferì in Loreto, da cui non le fu più permesso di scrivere per i teatri, come aveva fatto per lo passato, facendo da se anche la poesia. Quarant'anni assidui ritenne la detta cappella della S. Casa, e nel settembre del 1795 morì improvvisamente d'apoplezia.<sup>341</sup>

Fu egli uno dei più celebri scrittori nello stile a organo ed in quello a cappella, può francamente dirsi, che uguagliasse la celebrità dello stesso Palestina. Meritano un elogio particolare su quest'ultimo genere di musica, tanto raro a' giorni nostri, una sua messa col canto fermo obbligato in alamire terza minore, e due miserere: uno a 8 voci reali, e l'altro a dieci. Stampò una sua opera da cembalo intitolata *Musica universale* contenente 24 Scale, 24 Bassi d'accompagnamento, 24 Fughe, e 24 Suonate d'intavolatura. Dodici per i toni minori e 12 per i toni maggiori. Fu così profondo ed erudito in questa scienza che acquistò una fama generale, senza sortire mai da Loreto. A lui si dirigevano da qualunque parte le questioni da risolversi fra i maestri di cappella, che ne cercavano il definitivo giudizio.

---

<sup>340</sup> Manoscritto autografo di due carte con paginazione moderna a matita. Contiene la biografia di Andrea Basili, qui riportata, seguita da quelle di Giovanni Battista Borghi e dello stesso Francesco Basili. Cfr. G. RADICIOTTI, *Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti*, «La critica musicale», IV, 1921, pp. 194-196.

<sup>341</sup> Andrea Basili muore il 28 agosto 1777. L'errata indicazione «settembre 1795» è frutto di una svista di Francesco, che anche in altri punti della biografia del padre riporta dati inesatti.

Il celebre Martini minor conventuale di Bologna teneva seco lui un perenne carteggio, che dal maestro Mattei si cercava di compilare una raccolta, per stamparlo in vantaggio dei studiosi, ma non vi riuscì. Qualunque personaggio che passava per Loreto si procurava la personale conoscenza di Andrea Basili. Egli veniva richiesto del suo voto, anche nei concorsi che accadevano in occasione di provvedersi a qualche posto vacante nelle primarie cappelle. Fu commesso il di lui ritratto per la specula di Bologna, ma non volendosi egli prestare per sua modestia, le fu fatto fare dal Pittore Carlo Mancini,<sup>342</sup> senza che se ne avvedesse, nelle camere del governatore, che lo tratteneva artificiosamente. Sotto il di lui somigliantissimo ritratto, vi fu scritto il seguente *disticon*:

= *Carolus aeffigiem virtus sed rara Basili* =  
 = *aeternum reddet nomen in orbe tuum* =

Uno dei capi d'opera di questo autore, d'un travaglio sorprendente è una *Salve Regina* a 4 con l'organo, in canone duplicato: cioè in sudiapente il Contralto col Soprano: ed in subdiapente il Basso col Tenore.<sup>343</sup> La sublimità di questo lavoro, supera qualunque elogio possa mai farsi. Convien passare sotto silenzio le altre sue opere eccellenti in questo genere, per la loro immensità. Egli ha fatto degl'artificiosissimi canoni, quali debbano calare un tuono nel rientrare le parti; quali debbano viceversa crescere *etc.* L'ultima delle sue composizioni fu un salmo in volgare per commissione di una collezione che formavasi in allora a Milano colla scelta dei migliori scrittori.<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> *Scil.* Carlo Magini, cfr. n. 104.

<sup>343</sup> Cfr. D-B, Mus. ms. autogr. Basili, A. 3

<sup>344</sup> Si tratta della *Continuazione del Salterio Marcelliano* progettata da Giovenale Sacchi, che commissionò ad Andrea Basili una composizione sul testo del salmo LI. Il manoscritto autografo è conservato in I-MAC, 3-57.



## BIBLIOGRAFIA

ABBATE A., *Due autori per un testo di contrappunto di scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone*, «Studi musicali», a. 36, n. 1, Firenze, Olschki 2007, pp. 123-159.

AGAZZARI A., *Del sonare sopra'l Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto*, Siena, Domenico Falcini, 1607.

AGOSTINO, *De Musica*, traduzione italiana a cura di M. Bettettini, Milano, Rusconi, 1992.

ALFIERI P., *Ristabilimento del canto e della musica ecclesiastica*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1843.

ALFIERI E., *La cappella musicale di Loreto dalle origini a Costanzo Porta (1507-1574)*, Bologna, A.M.I.S., 1970.

ALLACCI L., *Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755.

ANGELINI BONTEMPI A., *Historia Musica*, Perugia, Costantini, 1695.

ANNIBALDI C., *Musica Autographs of Frescobaldi and His Entourage in Roman Sources*, «Journal of the American Musicological Society», XLIII, 1990, pp. 393-425.

ANNIBALDI C., *Palestrina and Frescobaldi: Discovering a Missing Link*, «Music & Letters», LIIIX, 1998, pp. 329-345.

ANTOLINI B. M., *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1770-1800*, «Studi musicali», XVIII, 1989, pp. 273-375.

EAD., *Un musicista tedesco nella Roma dell'Ottocento: Ludwig Landsberg*, , «*Vanitas fuga, aeternitatis amor*», *Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag*, a cura di S. Ehrmann-Herfort e M. Engelhardt, Laaber, Laaber, 2005, pp. 465-487.

*Bach-Dokumente II, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, a cura di W. Neumann, H.-J. Schulze, Kassel, Bärenreiter, 1969.

BACH C. P. E., *Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di E. Suchalla, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1994.

BAGLIONI A., *Città della Pieve illustrata. Lettere storiche*, Montefiascone, Tipografia del Seminario, 1845.

BAGNI G. T., *Scienza e musica nella Marca del Settecento: Giordano Riccati e Giuseppe Tartini*, «Cassamarca», XII, 1998, pp. 68-72.

BAINI G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, dalla Società Tipografica, 1828.

BARAGWANATH N., *The Italian Traditions And Puccini: Compositional Theory and Practice in Nineteenth-Century opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

ID., *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth-Century*, in corso di stampa.

BARBIERI P., *Martini e gli armonisti "fisico-matematici": Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 173-209.

ID., *I cembalari della Roma di Bernardo Pasquini: un censimento con aggiornamenti sui loro strumenti*, in *Pasquini symposium 2010*, Convegno internazionale, Smarano 27-30 maggio 2010, atti a cura di A. Carideo, Trento, Provincia autonoma di Trento, Assessorato alla cultura, rapporti europei e cooperazione, 2012, pp. 139-153.

BARONI M., *Rigori e licenze dell'Accademia Filarmonica di Bologna negli anni di padre Martini*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di I. Cavallini, Modena, Mucchi 1989, pp. 67-77.

BASILI A., *Musica universale armonico pratica*, s.l. [Venezia], Alessandri e Scattaglia, s.d. [1776].

ID., *15 fughe per organo o clavicembalo (Venezia, 1776)*, a cura di M. Messori, Bologna, Ut Orpheus, 1996.

ID., *15 fughe per l'organo o il cembalo (da un manoscritto esistente presso la Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini di Bologna)*, a cura di E. Cominetti, Milano, Intrà's Edizioni Musicali, 1999.

BASILICI P., *Un po' di luce sui Basili umbri: pittori, musicisti, e tanto altro...*, di prossima pubblicazione.

BEEKS G., *Memoirs of the Reverend John Mainwaring: Notes on a Handelian Biographer*, in *Festa Musicologica. Essais in Honor of George J. Buelow*, a cura di T. J. Mathiesen e B. V. Rivera, Stuyvesant, Pendragon, 1995, pp. 79-102.

BELLOTTI E., *L'arte di sonar di fantasia. L'improvvisazione alla tastiera in Italia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», n.s. XXI, 2000, pp. 93-145.

ID., *Introduzione a B. PASQUINI, Opere per tastiera, VI*, a cura di E. Bellotti, Latina, Il Levante, 2006.

ID., «*Tamquam asinus ad liram*». *Stile antico e Seconda prattica nelle fonti teoriche e nel repertorio organistico nell'Italia del secolo XVII*, in *Florilegium musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di P. Radicchi e M. Burden, Pisa, ETS, 2004, II, pp. 309-337.

ID., *Prefazione in Spiridione a Monte Carmelo: Nova Instructio pro pulsandis organis spinettis manubordis etc., Pars Tertia & Quarta*, Colledara, Andromeda, 2008, pp. VII-XII.

ID., *Counterpoint and Improvisation in Italian Sources. From Gabrieli to Pasquini*, «Philomusica on-line», XII, Pavia, Pavia University Press 2012, pp. 49-61.

BELLOTTI E. - PORTER W., *Pasquini e l'improvvisazione: un approccio pedagogico*, in *Pasquini symposium 2010*, Convegno internazionale, Smarano 27-30 maggio 2010, atti a cura di A. Carideo, Trento, Provincia autonoma di Trento, Assessorato alla cultura, rapporti europei e cooperazione, 2012, pp. 195-210.

BENT I., *Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di T. Christensen, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 554-602.

BERTALOTTI A. M., *Regole facilissime per apprendere con facilità, e prestezza li canti fermo e figurato dati alle stampe per comodo delli putti delle Scuole pie di Bologna*, Bologna, Silvani, 1698.

BERTINI G., *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1814-1815.

BLAINVILLE C. H. DE, *Harmonie theorico-pratique: divisée en six parties*, Paris, Ballard, 1746.

BOCCADORO B., *Jean-Adam de Serre: un "juste milieu" entre Rameau et Tartini?*, «Revue de Musicologie», LXXIX, 1993.

BOERHAAVE H., *Praelectiones academicae in proprias institutiones rei medicae, edidit, et notas addidit Albertus Haller*, Torino, Tipografia Regia, 1755.

BOLLETTI G., *Notizie storiche di Città della Pieve*, Perugia, Bartelli e Costantini, 1830.

BONANNI F., *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*, Roma, Giorgio Placho, 1722.

BONONCINI G. M., *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca*, Bologna, Giacomo Monti, 1673.

BRAUNSCHWEIG K., *Gradus ad Parnassum: A Jesuit Music Treatise, «In Theory Only»*, XII, 1994, pp. 35-58.

BRITO M. C. DE, *Opera in Portugal in the Eighteenth-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

ID., *Estudos, de história da música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

BRITO M. C. DE - CYMBRON L., *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

BRIZZI G. P., *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976.

BROFSKY H., *Martini's Music School*, in in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 305-314.

BROSCHI C., *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. Vitali, Palermo, Sellerio, 2000.

BROWN H. M., *Embellish Eighteenth-Century Arias: On Cadenzas*, in *Opera and Vivaldi*, a cura di M. Collins - E. K. Kirk, Austin, University of Texas Press, pp. 258-276.

BURIĆ K., *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*, «Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju», VII, 2005, pp. 37-194.

BURTON D., *Guida e Conseguente: Padre Martini and Francesco Galeazzi on Fugue*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVII, 2011.

BUTLER G., *Fugue and Rethoric*, «Journal of Music Theory», XXI, 1977, pp. 49-109.

CAFIERO R., *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci*, in «Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana», a cura di M. Caraci Vela, R. Cafiero, A. Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1993, pp. 549-580.

EAD., *Saverio Mattei versus Giovanni Battista Martini. Una disputa "sopra la musica" nella Napoli del XVIII secolo*, in *Musicam in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, a cura di D. Sabaino, M. T. R. Barezzani e R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1995, pp. 371-382.

EAD., *Introduzione agli scritti di Francesco Bianchi (Cremona, ca. 1752-Londra, 1810): Il «Trattato di armonia teorico pratico»*, in *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di B. M. Antolini, Lucca, LIM, 2003, pp. 989-1017.

EAD., *Conservatories and the Neapolitan School: a European model at the end of the Eighteenth-Century?*, in *Music Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional and Political Challenges*, a cura di M. Fend e M. Noiray, I, Berlin, BWV, 2005, pp. 15-29.

EAD., *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, «Journal of Music Theory», LI, 2007, pp. 136-159.

EAD., *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle «Regole del contrappunto pratico» di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in *Il presente si fa storia. Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli e F. Tedeschi, Milano, Vita & Pensiero 2008, pp. 733-756.

EAD., *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, pp. 7-27.

EAD., *La trattatistica musicale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, II, Napoli, Turchini edizioni, 2009, pp. 593-656.

EAD., *“La musica è di nuova specie, si compone senza regole”*: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, Atti del convegno nazionale, Lanciano, 15-16 novembre 2008, Lucca, LIM, 2011, pp. 171-208.

EAD., *‘Prattica della musica’, scuole napoletane e insegnamento della composizione nel XVIII secolo*, in *La figura e l’opera di Giuseppe Giordani*, Atti del primo convegno internazionale, Fermo, 3-5 ottobre 2008, a cura di U. Gironacci, F. P. Russo, Lucca, LIM, 2013, pp. 361-404.

EAD., *Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj. Formazione musicale e “armonica carriera” nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, «Studi pergolesiani», IX, 2015, pp. 375-456.

CALLAHAN M. R., *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today’s Pedagogy*, PhD diss., University of Rochester, 2010.

ID., *Incorporating long-range planning into the pedagogy of Baroque-style keyboard improvisation*, «Music Performance Research», vol. 5, 2012, pp. 59-78.

CALLEGARI HILL L., *L’Accademia Filarmonica di Bologna, 1660-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d’esame nell’archivio, con un’introduzione storica*, Bologna, A.M.I.S. 1991.

CAMETTI A., *I musicisti di Campidoglio ossia “Il concerto di tromboni e cornetti del Senato e inclito Popolo romano” (1524-1818)*, «Archivio della R. Società romana di Storia patria», XLVIII, 1925, pp. 95-135;

ID., *Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo romano in S. Maria in Aracoeli: 1583-1848*, «Rivista Musicale Italiana», XXVI, 1919, pp. 442-485.

CANTATORE M., *Francesco Basili (1767-1850). Biografia critica*, «Quaderni Musicali Marchigiani», I, 1994, pp. 9-47.

CANUTI F., *Nella patria del «Perugino». Note d’arte e di storia su Città della Pieve*, Città di Castello, Scuola tipografica Orf. S. cuore, 1926.

CAPALTI F., *Critica all’esame fatto dalla signora Maria Rosa Coccia romana il dì XXVIII novembre MDCCLXXIV*, Terni, Saluzi, s.d. [1780].

ID., *Risposta di Francesco Capalti alla lettera di Pasquale Antonio Basili, che pretende di rispondere alla critica del suddetto sopra l’esame fatto dalla sig. Maria Rosa Coccia, s.e., s.d.* [Narni, 1784].

CARCHIOLO S., *La prassi esecutiva del basso continuo al clavicembalo nella musica di Arcangelo Corelli alla luce delle Regole per accompagnar sopra la parte della Biblioteca Corsiniana di Roma*, in *Arcomelo 2013, Studi nel terzo centenario della morte di Arcangelo Corelli (1653-1713)*, a cura di G. Olivieri e M. Vanscheeuwijck, Lucca, LIM, 2015, pp. 233-266.

CARERI E., *The profession of musician in early-eighteenth-century Rome*, in, *Florilegium Musicae. Studi in onore di Carolyn Gianturco*, a cura di P. Radicchi e M. Burden, Pisa, ETS, 2004.

CARIDEO A., *La Guida Armonica di G. O. Pitoni, testimone «informato» nel passaggio tra «lo stile degli antichi» e «gli stili dei moderni e dei modernissimi»*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Rieti 28-29 aprile 2008, a cura di G. Stella, S. Rufina di Cittaducale, Grafiche Nobili Sud, 2009, pp. 71-78.

ID., *Bernardo Pasquini as a Counterpoint Teacher. A Critical Introduction to «I Saggi di Contrappunto» (1695)*, «Philomusica on-line», XII, 2012, pp. 77-84.

Carlo Magini, a cura di P. Zampetti, Federico Motta Editore, Milano, 1990.

CARPANI G., *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova, Tipografia della Minerva, 1823.

*Carteggio inedito del p. Giambattista Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, a cura di F. Parisini, Bologna, Zanichelli, 1888; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1968.

CARUSO M., *Ten Fugues Shed Light on an Old Debate*, «Il Saggiatore Musicale», I, 2014, pp. 5-43.

CASTELLANI G., *Gianandrea Bellini, musicista del secolo XVIII*, «Studia Picena», V, 1929, pp. 33-44.

*Catalogo con brevi cenni biografici e succinte descrizioni degli autografi e documenti di celebri o distinti musicisti posseduti da Emilia Succi, accademica filarmonica romana, compilato da Egidio Francesco Succi*, Bologna, Società Tipografica, 1888.

*Catalogue de la bibliothèque du professeur Landsberg à Rome*, Berlino, Kühn, 1859.

CAVALLINI I., *Musica e teoria nelle lettere di G. Tartini a padre G.B. Martini*, «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali. Rendiconti», LXXIV, vol. LXVIII, Bologna, Compositori, 1980, pp. 107-124.

CECCONI L., *Istituzione dei seminarj vescovili decretata dal sacro Concilio di Trento*, Roma, Puccinelli, 1766.

CELANI E., *Canzoni musicate del secolo XVII*, «Rivista Musicale Italiana», XII, 1905, pp. 109-150.

CERONE P., *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo*, Napoli, Gargano e Nucci, 1609.

CHAMBERS E., *Dizionario universale delle arti e delle scienze*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1746-1754.

CHIGI F., *Riflessioni fatte da Eucherio Pastore Arcade sopra alla maggior facilità, che trovasi nell'apprendere il Canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabi, atteso il frequente uso degli accidenti, introdotto molto posteriormente alla primiera istituzione del solfeggio di sei monosillabi*, Venezia, Carlo Pecora, 1746.

CHRISTENSEN J. B., *Fondamenti di prassi del basso continuo nel secolo XVIII*, Bologna, Ut Orpheus, 2003.

CHRISTENSEN T., *The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice*, «Acta Musicologica», II, 1992, pp. 91-117.

ID., *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ID., *Thoroughbass as music theory*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, a cura di D. Moelants, Leuven, Leuven University Press 2010, pp. 9-41.

CIPRIANI M., *L'ironia come metodo interpretativo della realtà nelle caricature di Pier Leone Ghezzi*, in *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume e pittura di genere tra '700 e '800*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 25-59.

COLLINS D. B., *Canon in Music Theory from c. 1550 to c. 1800*, PhD dissertation, Stanford University, 1992.

*Congregazione degli studi. La riforma dell'istruzione nello Stato pontificio (1816-1870). Inventario*, a cura di M. I. Venzo, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 2009.

CONTI C., *Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Guida, 2003.

EAD., *Lo Stabat Mater di Clotilde Capece Minutolo della Sonora dei Principi di Canosa*, in *Archivio per la storia della donna*, a cura di A. Valerio, II, Napoli, M. D'Auria Editore, 2005, pp. 77-99.

COXE W., *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*, London, Bulmer, 1799, p. 44-46.

CRISPOLTI A., "voce" *Franchi*, *Giovan Pietro*, DBI, L, Roma, 1998, pp. 93-94.

DAELENSEN G. VON, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, «Tübinger Bach-Studien», IV-V, 1958, pp. 58-72.

DANTAS J., *O amor em Portugal no século XVIII*, Porto, Livraria Chardron, 1917.

DARBELLAY E., *Frescobaldi, maestro di contrappunto: un nuovo autografo in un manoscritto della Biblioteca Vaticana*, «Rivista Italiana di Musicologia», L, 2015, pp. 9-32.

DE CARO R., *L'armonioso artificio. Crisi del gusto musicale nel Settecento europeo. Estetica e poetica in Antonio Eximeno*, Bologna, Ut Orpheus, 2014.

DEUTCH O. E., *Handel: A Documentary Bibliography*, London, Black, 1955.

DIERGARTEN F., *The True Fundamentals of Composition. Haydn's Partimento Counterpoint*, «Eighteenth Century Music», VIII, 2011, pp. 53-75.

DILAGHI F., *Pedagogia, didattica e retorica nelle "Invenzioni a due voci" di J. S. Bach*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX, 2004, pp. 107-145.

*Diocesana Synodus Lauretana ab Illustrissimo et Reverendissimo domino cardinali Roma, episcopo Lauretano et Recinetensi celebrata die VIII ianuarii MDCXXVI*, Maceratae, apud Iulianum Carbonum, 1626.

DI SABATINO M., *Silvio Giorgetti. Ritratto di un musicista sambenedettese del Settecento*, s.l., s.e., 2015.

*Dizionario degli editori musicali italiani: 1750-1930*, a cura di B.M. Antolini, Pisa, ETS, 2000.

DODDS M., *Columbus's Egg: Andreas Werckmeister's Teachings on Contrapuntal Improvisation in "Harmonologia Musica" (1702)*, «Journal of Seventeenth-Century Music», XII, 2006, consultabile online all'indirizzo <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/>

ID., *Organ Improvisation in 17th-Century Office Liturgy: Contexts, Styles, and Sources*, «Philomusica on-line», XII, 2012, pp. 23-48.

DUCKLES V., *The Revival of Early Music in 18th Century Italy: Observations in the Correspondence between Girolamo Chiti and padre Giambattista Martini*, «Revue Belge de Musicologie», XXVI-XXVII, 1972/1973, pp. 14-24.

DURANTE S., *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi, Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 427-481.

ID., *La Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni: un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale, Fusignano 4-7 settembre 1980, a cura di S. Durante e P. Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-326

ID., "voce" *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da A. Basso, Torino, UTET, Biografie, VI, 1988, pp. 36-37.

*Educazione e istituzioni scolastiche nell'Italia moderna (secoli XV-XIX)*, a cura di L. Pazzaglia, Milano, Isu Università Cattolica, 1999.

EITNER R., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 380.

ERCULEI M., *Primi elementi di musica per li scolari delle Scuole pie della Congregazione della B. V. e s. Carlo di Modena*, Modena, Ferri, 1683.

EXIMENO A., *Dell'origine, e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione* Roma, Barbiellini, 1774.



ID., *Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, Roma, Barbiellini, 1775.

FELICI C., *Maria Rosa Coccia: maestra compositrice romana*, Roma, Colombo, 2004.

FELLERER K. G., *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Augsburg, Benno Filser Verlag, 1929, pp. 278.

ID., *Le Partimento et l'organiste au XVIIIe siècle*, «Music Sacra», XLI, 1934, pp. 251–54.

ID., *Der Partimento-Spieler. Übungen im Generalbaßspiel und in gebundener Improvisation*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1940.

FENAROLI F., *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Napoli, Mazzola-Vocola, 1775.

FENAROLI F., *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Napoli, Sangiacomo, 1795.

ID., *Partimenti, o sia Basso numerato*, Paris, Carli, 1814.

ID., *Metodo nuovamente riformato de' partimenti arricchito di schiarimenti e di una completa imitazione dal maestro Emanuele Guarnaccia*, Ricordi, Milano, s.d. [ca. 1825].

FERNANDES C., «*Il dotto e rispettabile don Giovanni Giorgi*», *illustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVII, 2012, pp. 157-203.

ID., «*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713- 1834*, Lisboa, BNP, 2013.

FETIS F.-J., *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale*, Bruxelles, Meline, Cans, 1837-44; seconda edizione, riveduta e aumentata, Paris, Firmin Didot, 1860-65.

FRAENKEL G. S., *Decorative Music Title Pages, 201 Examples from 1500 to 1800*, New York, Dover, 1968.

FRANCHI S., “voce” *Magini, Francesco*, *DBI*, LXVI, 2006.

FRANCHI S., *Appunti per una biografia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rieti 28-29 aprile 2008), a cura di G. Stella, S. Rufina di Cittaducale, Grafiche Nobili Sud, 2009, pp. 97-126.

FRANZINI E. - MAZZOCUT-MIS M., *Breve storia dell'estetica*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2003.

FROEBE F., *Satzmodelle des “Contrapunto alla mente” und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», IV, 2007, pp. 13-55.

ID., «Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind». Der Begriff der "phantasia simplex" bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», V, 2008, pp. 195-247.

FROEBE F. - SPRICK J. P., *Musiktheorie und Improvisation. IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», VII, 2010, pp. 381-384.

FUBINI E., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986.

FUX J. J., *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in luce edita*, Vienna, van Ghelen, 1725.

ID., *Singfundament*, edizione moderna a cura di E. Badura-Skoda e A. Mann, in *Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke*, ser. VII, «Theoretische und pädagogische Werke», II, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1993.

ID., *Salita al Parnasso, o sia Guida alla regolare composizione della musica*, Carpi, Carmignani, 1761.

GABBRIELLI M., *Giulio Belli. Cenni sulla vita e sulle opere. Nuovi contributi*, in, *Barocco padano e musicisti francescani. L'apporto dei Maestri Conventuali*, Atti del XVI Convegno internazionale sul barocco padano (secoli XVII-XVIII), a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Padova, 1-3 luglio 2013, Padova, Centro Studi Antoniani, 2014, pp. 109-140.

GABRIELLI A., *L'arte musicale in Velletri. Maria Rosa Coccia: musicista insigne*, Velletri, Stracca, 1915.

GALEAZZI F., *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta*, I, Roma, Pilucchi Cracas, 1791, II, Roma, Michele Puccinelli, 1796.

GAMBASSI O., *Travagliata genesi di un manoscritto "martiniano"*, «Quadrivium», XXVI, 1985, pp. 81-128.

GASPARI G., *Catalogo della Biblioteca musicale G.B. Martini di Bologna*, I-IV, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua e Tipografia Merlani, 1890-1905: ristampa anastatica con correzioni integrative a cura di N. Fanti, O. Mischiati, e L.F. Tagliavini, Bologna, Forni 1961.

GASPARINI F., *L'armonico pratico al cimbalo*, Bologna, Silvani, 1722.

GIAZOTTO R., *Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di santa Cecilia*, Roma, Accademia nazionale di santa Cecilia, 1970.

GINGRAS B., *Partimento Fugue in Eighteenth-Century Germany: A Bridge Between Thoroughbass Lessons and Fugal Composition*, «Eighteenth Century Music», V, 2008, pp. 51-74.

*Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, a cura di C. Marvin, New York - London, Routledge.

GIRONACCI U. - SALVARANI M., *Guida al "Dizionario dei musicisti marchigiani" di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993.

GIRARDI M., *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana fra Sette ed Ottocento*, in *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento ed Ottocento*, Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 4-6 novembre 1996, a cura di L. Boscolo e S. Durante, Padova, CLUEP, 2000, pp. 479-526.

*Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) "maestro dei maestri"*, S. Rufina di Cittaducale, Grafiche Nobili Sud, s.d.

GJERDINGEN R. O., *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University Press, 2007.

ID., *Monuments of Partimenti: A Series Presenting the Great Collections of Instrumental Music Intended for the Training of European Court Musicians*, consultabile online all'indirizzo <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm/>

ID., *Images of Galant Music in Neapolitan Partimenti and Solfeggi*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», XXXI, 2007, pp. 131-148.

ID., *Partimento, que me veux-tu?*, «Journal of Music Theory», LI, 2007, pp. 85-135.

ID., *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, pp. 26-49.

ID., *Partimenti Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, a cura di D. Moelants, Leuven, Leuven University Press, 2010, pp. 43-70.

ID., *A Source of Pasquini Partimenti in Naples*, in *Pasquini symposium 2010*, Convegno internazionale, Smarano 27-30 maggio 2010, atti a cura di A. Carideo, Trento, Provincia autonoma di Trento, Assessorato alla cultura, rapporti europei e cooperazione, 2012, pp. 117-193.

GMEINWIESER S., *Girolamo Chiti 1679-1759, Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano*, Regensburg, Bosse, 1968.

ID., *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXII, 1975, pp. 298-309;

ID., *Giuseppe Ottavio Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976.

ID., *Die «Guida Armonica» von Giuseppe Ottavio Pitoni. Eine historisch-kritische Kompositionslehre in Beispielen, Artes Liberales. Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag*, a cura di M. Dobberstein, Tutzing, Schneider, 1998, pp. 245-281.

ID., “voce” *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, London, Macmillan, 2001, XIX, pp. 809-810.

ID., “voce” *Pitoni, Giuseppe Ottavio*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di L. Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, *Personenteil*, XIII, 2005, coll. 642-644.

GOEDE T. DE, recensione a G. SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, «Dutch Journal of Music Theory», XVIII, 2013, pp. 194-202.

GOZZI M., *Giuseppe Ottavio Pitoni e le sue Messe a otto voci*, in G. O. Pitoni, *Messe a otto voci Borbona, Dudlea, Fortiguerra e Simonetta*, ed. critica a cura di R. Gianotti, con un saggio di M. Gozzi, Lucca, LIM, 2015, pp. IX-XXXII.

GRAMPP F., «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza». Osservazioni sulla Guida Armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni, «Polifonie», II/3, 2002, pp. 205-227.

ID., *Partimenti - Musik für Generalbass solo. Teil 1: Johann Mattheson Große Generalbass-Schule*, «Concerto: das Magazin für alte Musik», CXCI, 2004, pp. 23-29.

ID., *Partimenti - Musik für Generalbass solo. Teil 2: Römische Quellen zur Partimento-praxis*, «Concerto: das Magazin für alte Musik», CXCV, 2004, pp. 23-27.

ID., *Partimenti - Musik für Generalbass solo. Teil 3: Zur neapolitanischen Partimento-Tradition*, «Concerto: das Magazin für alte Musik», CXCVI, 2004, pp. 27-28.

ID., *Partimenti - Musik für Generalbass solo. Teil 3: Zur neapolitanischen Partimento-Tradition*, «Concerto: das Magazin für alte Musik», CXCVII/CXCVIII, 2004, pp. 26-28.

ID., *Partimenti - Musik für Generalbass solo. Teil 4: Solistischer Generalbass Nord- und Mitteldeutschland*, «Concerto: das Magazin für alte Musik», CXCVI, 2004, pp. 32-36.

GRANT R. M., *Beating Time and Measuring Music in Early Modern Era*, New York, Oxford University Press, 2014.

GRAVESANDE W. J.’S, *Introductio ad philosophiam, methphysicam et logicam*, Venezia, Pasquali, 1748.

GRIMALDI F., *La cappella musicale di Loreto nel Cinquecento. Note d’archivio*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1981.

ID., *Cantori maestri e organisti della cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX. Note d’archivio*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1982.

ID., *I codici musicali della cappella di Loreto*, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1984.

ID., *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Foligno, Accademia Fulginea di Lettere Scienze e Arti, 2001.

ID., *La Santa Casa di Loreto e le sue istituzioni. Documenti istituzionali e regolamenti*, Foligno, Accademia Fulginea di Lettere Scienze e Arti, 2006.

ID., *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia, 1507-1976*, Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio, 2007.

GUANTI G., *Chi ha paura della "Scienza platonica fondata nel cerchio" di Tartini?*, «Rivista Italiana di Musicologia», I, 2003, pp. 41-73.

*Guida degli Archivi lauretani*, a cura di F. Grimaldi, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Pubblicazione degli archivi di Stato CII, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1985-86.

GUIDO M., *Counterpoint in the fingers. A practical approach to Girolamo Diruta's breve & facile regola di contrappunto*, «Philomusica on-line», XII, 2012, pp. 63-76.

GUISNEE L., *Elementa geometrica, ex gallico sermone in latinum translata, ad usum seminarii patavini*, Padova, nella tipografia del Seminario, 1713.

HARRISON D., *Rethoric and Fugue: An Analytical Application*, «Music Theory Spectrum», I, 1990, pp. 1-42.

*Il catechismo e la grammatica*, a cura di G. P. Brizzi, Bologna, Il Mulino, 1985.

IONTA S. J., *The Martini/Eximeno Polemic*, PhD dissertation, Syracuse University, 1969.

*J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*, a cura di P. L. Poulin, New York, Oxford University Press, 1994.

JACOBI E. R., *Rameau and Padre Martini: New Letters and Documents*, «The Musical Quarterly», L, 1964, pp. 452-475.

KASSLER J. C., *The Science of Music in Britain, 1714-1830: A Catalogue of Writings, Lectures and Inventions*, New York, Garland, 1979.

KASSLER J. C., "voce" *Price, Robert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001, XX, pp. 316-317.

KIRCHER A., *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in 10 libros digesta. Qua uniuersa sonorum doctrina, & philosophia, musicaeque tam theoriae, quam practicae scientia, summa varietate traditur*, 2 voll., Roma, Francesco Corbelletti e Roma, Lodovico Grignani, 1650.

KIRKENDALE W., *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, Durham, Duke University Press, 1979.

KOLB F., *Parnass-Transfers. Facetten und Aspekte der Rezeption von Johann Joseph Fux' Gradus ad Parnassum im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts*, in *Festschrift Hellmut Federhofer zum 100.*

*Geburtstag*, a cura di A. Beer in collaborazione con G. Gruber e H. Schneider, Tutzing, Schneider, 2011.

*La biblioteca periodica: repertorio dei giornali letterari del Sei-Settecento in Emilia e in Romagna*, a cura di M. Capucci, R. Cremante e A. Cristiani, III: 1773-1790, Bologna, Il Mulino, 1993.

LA BORDE J.-B. DE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, III, Paris, Pierres, 1780.

*L'istruzione in Italia tra Sette e Ottocento. Da Milano a Napoli: casi regionali e tendenze nazionali*, a cura di A. Bianchi, Brescia, Editrice La Scuola, 2012.

LANFRANCO G. M., *Scintille di musica*, Brescia, Britannico, 1533.

LAMOTT B., *Keyboard Improvisation According to 'Nova Instructio Pro Pulsandis Organis' (1670-ca.1675) by Spiridion a Monte Carmelo*, PhD diss., Stanford University, 1980.

LAMY B., *Trattenimenti sopra le scienze nei quali s'insegna il metodo di studiare le scienze, e come valersi di queste pel buon regolamento dell'intelletto, e del cuore*, Padova, Remondini, 1750.

LEDBETTER D., *Continuo playing according to Handel: his figured bass exercises*, Oxford, Clarendon, 1990.

ID., *Bach's Well-tempered Clavier, The 48 Preludes and Fugues*, New Haven - London, Yale University Press, 2002.

*Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.

LESCAT P., *Méthodes & traités musicaux en France 1660-1800*, Paris, Institut de pédagogie musicale et choréographique, 1991.

LESTER J., *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

ID., *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1989.

LICHTENTHAL P., *Dizionario e bibliografia della musica*, I-IV, Milano, Fontana, 1836; ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1970.

LIGI B., *La cappella musicale del Duomo d'Urbino*, Roma, Edizioni Psalterium, 1933.

LIPPIUS J., *Synopsis musicae novae*, Strasbourg, Ledertz, 1612.

*Literary life and select works of Benjamin Stillingfleet*, a cura di W. Coxe, London, Nichols, 1811.

LO BIANCO A., *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo, ILA Palma, 1985.

LUISI F., *Introduzione* a G. O. PITONI, *Guida Armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, ed. anastatica a cura di F. Luisi, Lucca, LIM, 1989.

ID., *Ascendenze e discendenze palestriniane. La concezione contrappuntistica nel Settecento a Roma: retaggio dell'arte palestriniana*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, Atti del II Convegno internazionale di studi palestriniani, Palestrina, 3-5 maggio 1986, a cura di L. Bianchi e G. Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 325-360.

LUPPI A., *Giovenale Sacchi e la «musica ecclesiastica» tra apologia e progetti di riforma*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 109-142.

LUTZ R., *The playing of Partimento*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, a cura di D. Moelants, Leuven, Leuven University Press, 2010, pp. 113-127.

MCCARTHY T. J., *Ideas of Theory and Practice in Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, in in *Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven, Bericht des wissenschaftlichen Symposium auf Schloss Seggau, 14.-16. Oktober 2005, anlässlich des Jubiläums 50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft*, a cura di T. Hochradner e S. Janes, Tutzing, Schneider, 2008, pp. 149-157.

MACNUTT R., *Alessandri & Scattaglia*, in *Music Printing and Publishing*, a cura di D. W. Krummel e S. Sadie, London, MacMillan, 1990.

MAINWARING J., *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel: To Which Is Added a Catalogue of His Works and Observations upon Them*, London, Dodsley, 1760; edizione italiana a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 1985.

MANN A., *The Study of Fugue*, London, Faber and Faber, 1960.

ID., *Padre Martini and Fux*, in *Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag*, a cura di G. Knepler, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973, pp. 253-255.

ID., *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York - London, Norton, 1987.

MARCUCCI F. A., *Scritti sulla musica*, a cura di V. Laudadio, Ascoli Piceno, Istituto Suore Pie Operaie dell'Immacolata Concezione, 2010.

MARINI V., *Immagini, percezioni e realtà dell'Umbria tra Età moderna e contemporanea (secoli XVI-XX)*, Istituto per la storia dell'Umbria contemporanea, consultabile online all'indirizzo <http://isuc.crumbria.it>

MARSANO D., *Introduzione* a P. B. BELLINZANI, *Versetzi per organo, manoscritto dell'archivio capitolare del duomo di Pesaro*, Bologna, Forni, 1997.

MARSHALL R. L., *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Work*, I, Princeton, Princeton University Press, 1972..

MARTINI G. B., *Storia della musica*, I, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1757 [ma 1759].

ID., *Dissertatio de usu progressionis geometrica in musica*, in *De bononiensi scientiarum et artium Instituto atque Academia commentarii*, t. V, p. II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1767, pp. 372-394.

ID., *Compendio della teoria dei numeri ad uso del musico*, Bologna, Dalla Volpe, 1769.

ID., *Storia della musica*, II, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1770.

ID., *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, Bologna, Lelio Della Volpe, 1774.

ID., *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Bologna, Lelio Della Volpe, 1775.

ID., *Storia della musica*, III, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1781.

MARTINI G. B. - CHITI G., *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759): 472 lettere del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*, a cura di G. Rostirolla, L. Luciani, M. A. Morabito, C. Parisi, Roma, IBIMUS, 2010.

MATEOS A. H., *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, tesi dottorale, Università di Salamanca, 2012.

MATTEI S., *Filosofia della musica, o sia La riforma del teatro*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio, con dissertazioni ed osservazioni*, t. III, Nizza, presso la Società tipografica, 1783.

MELONCELLI R., “voce” *Andrea Basili*, in *MGG*, III, Kassel, Bärenreiter, 1994-2007, pp. 441-444.

MENCARELLI A., *Scuola di Musica tutta uniforme nel solfeggio alla lettura delle sette chiavi*, Loreto, Sartori, 1789.

MISCHIATI O., *Notizie di storia organaria e cembalaria nelle carte di Padre Martini*, «L'Organo», XXXII, 1998-1999, pp. 89-222

ID., *Il catalogo originale dei codici manoscritti di padre Martini*, «Studi Musicali», XXVIII, 1999, pp. 117-218.

MORELLI A., «Tutte le professioni ed arti nobili hanno la loro istoria». *Girolamo Chiti e la storia come fondamento della pratica musicale*, in *Le note del ricordo. Il codice musicale M13 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma*, a cura di E. Sala, Padova, Nova Charta, 2015, pp. 76-77.

ID., *La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Lucca, LIM, 2016.



MORONI G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1862.

NORCI CASANO DE AZEVEDO L., *Lo specchio del viaggiatore: scenari italiani tra Barocco e Romanticismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992.

NUTI G., *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Aldershot, Ashgate, 2007.

O'REGAN N., *Choirboys in Early Modern Rome*, in *Young Choristers 650-1700*, a cura di S. Boyton e E. Rice, Woolbridge, Boydell, 2008, pp. 216-240.

PACI L., *Inventario dei manoscritti musicali della Biblioteca Comunale «Mozzi-Borgetti»*, [dattiloscritto], Macerata, 1972.

PANERAI V., *Principii di musica teorico-pratici*, Firenze, Rinaldo Bonini e Giuseppe Pagani, s.d. [ca. 1750].

PAOLINI B., *La cappella musicale di S. Angelo in Vado*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1995.

PAOLUCCI G., *Arte pratica di contrappunto*, Venezia, Antonio de Castro, 1765-1772.

PASCALE M., *Il musicista perugino Baldassarre Angelini. Le lettere a padre G.B. Martini*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», n.s. I, 1977-1978, pp. 27-69.

PASQUALE M. DI, «*Vita e opere del molto eccellente signor Giuseppe Ottavio Pitoni romano maestro di cappella*» nella testimonianza di Girolamo Chiti, in *Musica e musicisti nel Lazio*, a cura di R. Lefevre e A. Morelli, Roma, Palombi, 1985, pp. 397-420.

PASQUALI N., *The art of fingering the Harpsichord illustrated with examples in notes to which is added an approved method of tuning this instrument*, Edinburgh, Bremen, s.d. [ca. 1760].

PASQUINI B., *Saggi di contrappunto (S.P.B.K. L. 214), Regole... per ben accompagnare con il Cembalo (Bc, MS. D 138/2)*, Opere per tastiera, VIII, a cura di A. Carideo, Latina, Il Levante, 2009.

PASQUINI E., *L'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto». Padre Giambattista Martini teorico e didatta della musica*, Firenze, Olschki, 2004.

EAD., *Un «Esemplare di contrappunto» per due autori*, «Rassegna storica crevalcorese», IV, 2006, pp. 95-111.

EAD., *Padre Martini «iudex et arbiter». Su un concorso bolognese del 1760*, «Polifonie», VII, 2007, pp. 161-213.

EAD., *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007.

EAD., *Padre Martini in giudizio da Apollo*, «Il Saggiatore Musicale», XVI, 2009, pp. 185-202.

EAD., *Introduzione*, in G. B. Martini, “*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*”, Bologna 1774-1776, Lucca, LIM, 2012, pp. 1-17.

PASTORI M., *Inventario dell'Archivio capitolare musicale del Duomo di Tivoli, con la storia della Cappella Musicale*, Tivoli, s.e., 2004.

ID., schede: *Archivio capitolare musicale del Duomo di Tivoli e Archivio privato eredi di Luigi Vergelli*, in *Clavis Archivorum ac Bibliothecarum Italicarum ad Musicam artem pertinentium* (CABIMUS), *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani, con la relativa bibliografia musicologica*, a cura di G. Rostirolla e L. Luciani, Roma, IBIMUS - Aisthesis, 2004.

ID., *La cappella musicale del duomo di Tivoli dalle origini al 1824*, «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte», LXXVIII, 2005, pp. 53-102;

ID., *Gli strumenti musicali in uso nel Duomo di Tivoli*, «Atti e Memorie della Società tiburtina di Storia e d'Arte», LXXX, 2007, pp. 259-273;

ID., *La famiglia Vergelli: tre secoli di musica a Tivoli*, Tivoli, La Musica di Tivoli, 2007.

*Pellegrini verso Loreto*, Atti del Convegno «Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XV-XVIII», Loreto, 8-10 novembre 2001, a cura di F. Grimaldi e K. Sordi, Ancona, s.e., 2003.

PELLICCIA G., *La scuola primaria a Roma dal secolo XVI al XIX*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.

PENNA L., *Li primi albori musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1672.

PERETTI P., *Le cappelle musicali nella Marche nei secoli XVI-XX*, Loreto, s.e., 2004.

PETROBELLI P., *Caricature Gaspariniane*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del primo convegno internazionale (Camaione, 29 settembre - 1° ottobre 1978), a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Olschki, 1981, pp. 163-166.

ID., *Il mondo del teatro in musica nelle caricature di Pierleone Ghezzi*, in *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 109-118.

ID., *On Reading Musical Caricatures: Some Italian Examples*, «Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography», II, 1985, pp. 135-142.

PFEIFFER J. M., *La bambina al cembalo, o sia Metodo facile e dilettevole in pratica per apprendere a ben suonare ed accompagnare sopra il clavi-cembalo o forte-piano*, Venezia, Alessandri e Scattaglia, 1784.

PIRONTI A., “voce” *Basili Andrea*, in *DBI*, VII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1965, pp. 83-84.

PITONI G. O., *Notizia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988.

QUARCHIONI F., *Appunti per la storia della musica a Morrovalle*, in M. Latini, P. Peretti e F. Quarchioni, *Il Callido. L'organo della Collegiata di San Bartolomeo Apostolo in Morrovalle (Macerata)*, Morrovalle, Parrocchia di S. Bartolomeo Apostolo, 2011, pp. 5-17.

RADICIOTTI G., *Teatro e musica un Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825-1850)*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, Roma, 1-9 aprile 1903, VIII, Atti della Sezione IV: Storia dell'arte musicale e drammatica, Roma, tipografia della Regia Accademia dei Lincei, 1905, pp. 157-318.

ID., *Tetro, musica e musicisti in Recanati*, Recanati, Simboli, 1904.

ID., *La cappella musicale del duomo di Pesaro (sec. XVII-XIX)*, Torino s.d. [ma 1914].

ID., *Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti*, «La Critica musicale»: III, fasc. 1, 1920, pp. 18-21; IV, fasc. 12, 1921, pp. 194-196; V, fasc. 4, 1922, pp. 138-139.

ID., *L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII*, 2<sup>a</sup> ed. ampliata, Tivoli, Stab. Maiella, 1921.

RAMEAU J.-Ph., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.

REICH W., *In memoriam: Padre Martini*, «Musica», X, 1956, pp. 283-284.

REHM G., *Musikantenleben. Beiträge zur Musikgeschichte Fuldas und der Rhön im 18. Und 19. Jahrhundert*, Parzeller, Fulda, 1997.

RENWICK W., *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*, New York, Pendragon, 1995.

ID., *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation Through Figured Bass*, New York, Oxford University Press 2001.

RIEDEL F. W., *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, «Die Musikforschung», XIV, 1961, pp. 14-22.

ROSSI-SCOTTI G. B., *Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi di Perugia*, Perugia, Bartelli, 1860.

ROSTIROLLA G., *Maestri di cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà del Settecento, da un manoscritto dell'Accademia nazionale di s. Cecilia*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s. II, 1984, pp. 195-269.

ID., *L'editoria musicale a Roma nel Settecento*, in *Le muse galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 121-175.

ID., *La corrispondenza fra Martini e Girolamo Chiti: una fonte preziosa per la conoscenza del Settecento musicale italiano*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 211-275.

ID., *La professione di strumentista a Roma nel Sei e Settecento*, «Studi Musicali», XXIII, I, 1994, pp. 87-174.

ID., *Alcune note sulla professione di cantore e di cantante nella Roma del Sei e Settecento*, «Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di Storia», IV, 1996, pp. 37-74.

ID., *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi (1708-1744)*, Milano, Skira, 2001.

ID., *Musicisti della scuola napoletana nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXVIII, 2004, pp. 311-340.

ROSTIROLLA G. - SZPADROWSKA M., *Una biblioteca musicale del Settecento: il fondo Compagnoni Marefoschi della Biblioteca Casanatense di Roma, storia e catalogo*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1995.

RUITER-FEENSTRA P., *Bach and the Art of Improvisation*, Ann Arbor, CHI Press, 2011.

SABBATINI L. A., *Trattato sopra le fughe musicali*, Venezia, Sebastiano Valle, 1802.

SACCHI G., *Vita del cavaliere don Carlo Broschi detto il Farinello*, Venezia, Coleri, 1784.

SALA N., *Regole del contrappunto pratico*, Napoli, Stamperia Reale, 1794.

SANGUINETTI G., *The Realization of Partimenti: An Introduction*, «Journal of Music Theory», LI, 2007, pp. 51-83.

ID., *La scala come modello per la composizione*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, pp. 68-96.

ID., *Partimento Fugue: the Neapolitan Angle*, in *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, a cura di D. Moelants, Leuven, Leuven University Press, 2010, pp. 71-111.

ID., *Il Gradus ad Parnassum di Fedele Fenaroli*, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*, Atti del convegno nazionale, Lanciano, 15-16 novembre 2008, Lucca, LIM, 2011, pp. 209-224.

ID., *The Art of Partimento, History, Theory and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012.

ID., *Diminution and Harmonic Counterpoint in late Eighteenth-Century Naples: Vincenzo Lavigna's Studies with Fedele Fenaroli*, «Journal of Schenkerian Studies», VII, 2013, pp. 1-31.

SARTORI C., *Dizionario degli editori musicali italiani (tipografi, incisori, librai-editori)*, Firenze, Olschki, 1958.

ID., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Torino, Bertola & Locatelli, 1990-1993.

SAVINI A. G., *Quaresimale*, Venezia, Andrea Poletti, 1712.

SCHNOEBELEN A., *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: an annotated index*, New York, Pendragon, 1979.

SCHULENBERG D., *Composition and Improvisation in the School of J. S. Bach*, in *Bach Perspectives*, I, a cura di R. Stinson, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995, pp. 1-42.

SCHWARZ M., *Johann Christina Bach*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», II, 1900-1901, pp. 401-454.

*Scuola e itinerari formativi dalla Stato pontificio a Roma capitale: l'istruzione primaria*, a cura di C. Covato e M. I. Venzo, Milano, Unicopli, 2007.

*Scuola e itinerari formativi dalla Stato pontificio a Roma capitale: l'istruzione secondaria*, a cura di C. Covato e M. I. Venzo, Milano, Unicopli, 2010.

SCORPIONE D., *Riflessioni armoniche*, Napoli, De Bonis, 1701.

SEMINARA G., *Jean-Philippe Rameau*, Palermo, L'Epos, 2001.

SEREBRENNIKOV M., *From Partimento Fugue to Thoroughbass Fugue: New Perspectives*, «Bach», XL, 2009, pp. 22-44.

SHELDON D. A., *The Fugue as an Expression of Rationalist Values*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XVII, 1986, pp. 29-51.

SILBIGER A., *The Roman Frescobaldi Tradition, c. 1640-1670*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 42-87.

SITÀ M. G., *Modi dell'improvvisazione per tastiera tra Sette e Ottocento: il "principio artistico" del capriccio*, in *Dell'improvvisazione*, a cura di C. Toscani, Lucca, LIM, 1998, pp. 63-85.

EAD., *Suonare prima di suonare. La prassi del preludio improvvisato nella trattatistica per tastiera tra Settecento e Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 2, n. 31, Firenze, Olschki 1996, pp. 303-326.

STEFANI G., *Padre Martini e l'Eximeno: bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV, 1970, pp. 463-481.

STELLA G., *Le "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala. Una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, pp. 111-127.

*Tabella delle chiese di Roma alle quali dal Senato romano si farà in avvenire in perpetuo ogni anno l'oblazione del calice e torce*, Roma, nella stamperia della rev. Canc. Apost., 1795.

TAGLIAVINI L. F., recensione a W. HEIMRICH, *Die Orgel- und Cembalowerke Bernardo Pasquinis (1637-1710)*, «L'Organo», I, 1960, pp. 272-276.

ID., *L'Armonico pratico al cimbalo: Lettura critica*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, Atti del I Convegno internazionale, Camaione, 29-9/1-10-1978, a cura di F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, Olschki 1981, pp. 133-155.

ID., *Johann Sebastian Bachs Musik in Italien im 18 und 19 Jahrhundert*, in *Bachiana et Alia Musicologica. Festschrift Alfred Durr zum 65 Geburtstag*, a cura di W. Rehm, Kassel, Bärenreiter, 1983, pp. 301-324.

ID., *Bernardo Pasquini all'apogeo della prassi del basso continuo*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del Convegno internazionale, Roma, 5/6-12-1996, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1998, pp. 161-167.

ID., *Technique et didactique du clavier dans l'oeuvre d'Alessandro Scarlatti*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, a cura di M. Lütolf, Bern-Stuttgart-Wien, Paul Haupt, 1995.

TALBOT M. - CARERI E., “voce” *Basili, Andrea*, in *NG*, II, New York, MacMillan, 2001, p. 840.

TARTINI G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, nella stamperia del Seminario, 1754.

ID., *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di Musica di mons. Le Serre di Ginevra*, Venezia, De Castro, 1767.

ID., *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere*, Padova, nella stamperia del Seminario, 1767.

ID., *Scienza platonica fondata nel cerchio*, a cura di A. Todeschini Cavalla, Padova, Milani, 1977.

TASINI F., *Genio, gusto e cultura. Alessandro Scarlatti e la formazione tastieristica nell'ambito della scuola napoletana*, «Arte organaria e organistica», LIV, pp. 42-51.

TASINI F., *La «Musica universale armonico pratica» (1776) di Andrea Basili: un modello e una sintesi della didattica compositiva e tastieristica del XVIII secolo*, «Arte organaria italiana. Fonti, Documenti e Studi», II, 2010, pp. 329-345.

TEBALDINI G., *L'elemento lirico nella musica sacra*, Torino, Bocca, 1906.

ID., *L'archivio musicale della Cappella lauretana: catalogo storico-critico*, Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921.

TOFFETTI M., *Sammartini in commissione d'esame presso il Duomo di Milano (1733-1773): uno spaccato della prassi concorsuale settecentesca*, in *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, a cura di A. Cattoretti, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 417-474;

EAD., *Prassi contrappuntistica e sensibilità musicale a metà Settecento. L'esperimento di Pietro Paolo Valle presso il Duomo di Milano*, in *Barocco padano 4*, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 14-16 luglio 2003, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S., Como, 2006, pp. 477-530.

EAD., *Padre Martini e il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI-XVIII*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, Atti del convegno internazionale, Milano, 17-18 maggio 2011, a cura di C. Fertonani, R. Mellace, C. Toscani, Milano : LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2014.

TORCHI L., *La musica istrumetale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Torino, Bocca, 1901.

TOUR P. VAN, *Counterpoint and Partimento, Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2015.

TRILHA M. M., *Teoria e pratica do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)*, Dissertazione dottorale Università di Aveiro, Dipartimento di Comunicazione e Arte, 2011.

VALDRIGHI L. F., *Il violoncellista Tonelli e Suor Maria Illuminata corista ed organista delle clarisse di Carpi nel secolo XVIII*, Modena, Vincenzi, 1880.

VALLOTTI F. A., *Della scienza teorica, e pratica della moderna musica*, Padova, Giovanni Manfrè, 1779.

VATIELLI F., *Lettere di musicisti brevemente illustrate*, Pesaro, Federici, 1917.

VICO G. B., *Principii di scienza nuova*, Napoli, Muziana, 1744.

VITALI C., «*La scuola delle virtù delle Zitelle*». *Insegnamento e pratiche musicali fra Sei e Ottocento presso il Conservatorio degli Esposti di Bologna*, in *I bastardini, Patrimonio e memoria di un ospedale bolognese*, Amministrazione Provinciale di Bologna, Assessorato alla Cultura, Bologna, edizione A. G. E., 1990, pp. 105-137.

VITALI G. B., *Artificii musicali ne' quali si contengono canoni in diverse maniere, contrapunti dopii, inventionj curiose, capritii, e sonate*, Modena, Eredi Cassiani, 1689.

VOSSIUS G. J., *De quatuor artibus popularibus, de philologia, et scientiis mathematicis, cui operi subjungitur, chronologia mathematicorum*, Amsterdam, Johannis Blaeu, 1650.

WALTER J. G., *Musicalisches Lexicon*, Deer, Leipzig 1732; edizione moderna a cura di F. Ramm, *Musikalisches Lexikon und Musikalische Bibliothek*, Kassel, Bärenreiter, 2001.

WATKINS C. - COWELL B., *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque*, Woodbridge, Boydell, 2012.

WIENER O., *Traditio und Exemplum in der Konzeption und den Rezeptionen der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux*, in *Fux-Forschung, Standpunkte und Perspektiven, Bericht des*

*wissenschaftlichen Symposium auf Schloss Seggau, 14.-16. Oktober 2005, anlässlich des Jubiläums 50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft*, a cura di T. Hochradner e S. Janes, Tutzing, Schneider, 2008, pp. 167-192.

WOLLENBERG S., *The Unknown "Gradus"*, «Music & Letters», LI, 1970, pp. 423-434.

WUIDAR L., *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

ZAMPETTI P., *Pittura nelle Marche, IV: dal Barocco all'Età moderna*, Firenze, Nardini, 1991.

ZANOTTI G. P., *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna, Dalla Volpe, 1756.

ZARLINO G., *Le institutioni harmoniche*, Venezia, Francesco Senese, 1562.

ZIINO A., *Istanze estetiche e coscienza storica nella Notitia di Giuseppe Ottavio Pitoni*, in Istituto italiano per la storia della musica, *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Rieti 28-29 aprile 2008, a cura di G. Stella, S. Rufina di Cittaducale, Grafiche Nobili Sud, 2009, pp. 9-23.

ZITELLINI R., *Andrea Basili. Musica universale*, Tesi del triennio superiore sperimentale di I° livello, Conservatorio di Musica "G. B. Martini", Bologna, a.a. 2009-2010.